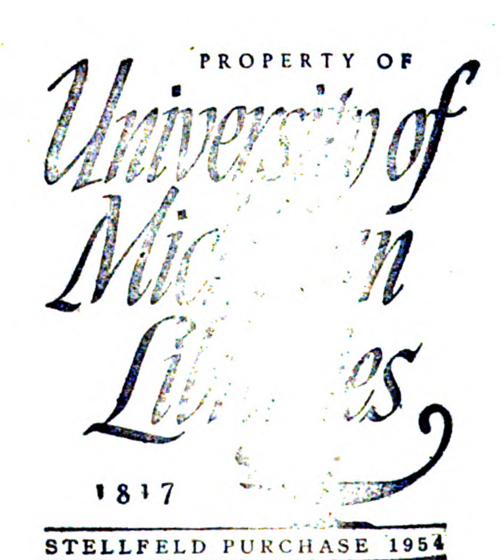
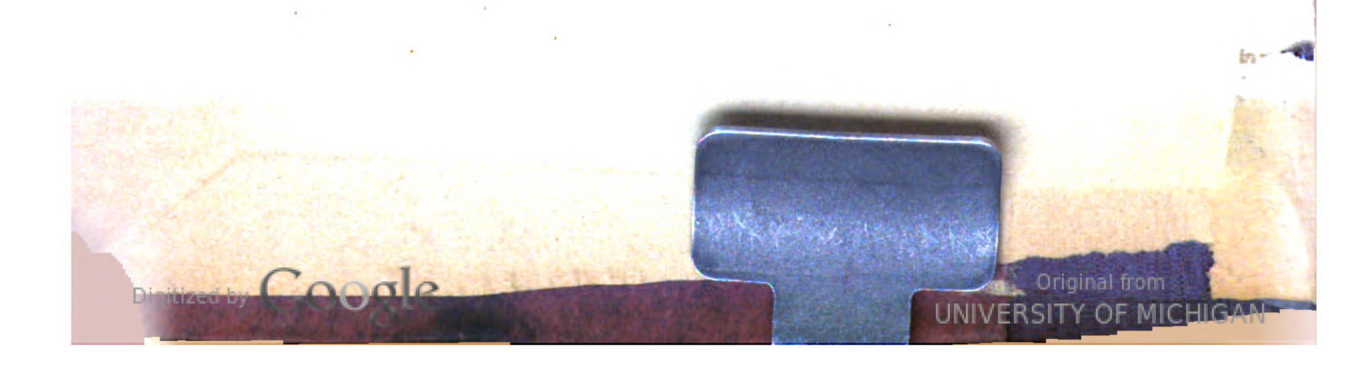
1905




PROPERTY OF
University of
Mic n
Li es
1817
STELLFELD PURCHASE 1954





Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

Neunzehnter Jahrgang.



Herausgegeben von Dr. **Franz Xav. Haberl.**



Neunundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

1905.
Regensburg, Rom, New York und Cincinnati.
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Vorwort.

1876 erschien der „Cäcilienkalender" im 1. Jahrgang; 1886 gestaltete sich aus ihm das „Kirchenmusikalische Jahrbuch", das regelmäßig jedes Jahr herausgegeben wurde. Im Jahre 1904 war es dem bisherigen Redakteur unmöglich, das nötige Material zu sammeln, da er selbst durch seinen Beruf und vordringlichere Arbeiten verhindert war, die geplanten Artikel fertig zu stellen. Außerdem wollte abgewartet werden, in welcher Weise das *Proprio motu* über Kirchenmusik, welches der Heilige Vater Papst Pius X. am Ende des Jahres 1903 erlassen hat, auf die Choralfrage wirken werde. Wiederholt ist das baldige Erscheinen neuer Choralbücher noch für das Jahr 1904 in Aussicht gestellt worden; eine reiche Literatur entstand, in welcher man die zu erwartende vatikanische Ausgabe durch theoretische Schriften und Abhandlungen über Vortrag der traditionellen Gesangsweisen für die Praxis vorzubereiten sich bestrebte, bevor noch ein Bogen der vatikanischen Ausgaben der Öffentlichkeit bekannt wurde.

Diese Umstände veranlaßten den unterzeichneten Herausgeber am Prinzip des „Jahrbuches" festzuhalten, die Erscheinungsweise desselben jedoch in zwanglosen Zeiträumen erfolgen zu lassen. Daher fällt bei vorliegendem 29. Jahrgang der Zusatz „1904" weg. Schon der 28. (18.) Jahrgang, 1903, wurde 6 Wochen nach Neujahr 1904 ediert, und es schien unpassend, diesem 29. Bande die Jahreszahl 1904 noch nach 6 Monaten im Jahre 1905 beizufügen. Das Inhaltsverzeichnis, S. 190, gibt den bündigsten Aufschluß über das reiche in diesem 29. Jahrgang aufgespeicherte Material.

Die Musikbeilage hat der Herausgeber nach dem Vorbilde der zwei Bände vom *Repertorium musicae sacrae*, welches in 22 Heften klassische Gesangswerke von Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts in moderner Notation mit Vortragszeichen usw. umfaßt, ausgearbeitet. Sie enthält 8 vierstimmige *Magnificat* von Francesco Suriano, über dessen Lebensgang und Werke ein eingehender, quellenmäßig bearbeiteter Artikel im K. M. 1895 (20. Jahrgang des Cäcilienkalenders) zu finden ist.[1] Diese *Magnificat* sind trotz ihrer Einfachheit so klassisch schön und so charakteristisch, daß es eine Ehrenschuld der katholischen Kirchenchöre sein dürfte, die polyphon komponierten Verse des Lobgesangs Mariens abwechselnd mit den eingeschalteten Choralversen ihrem Festrepertorium einzuverleiben.

In der Abteilung „Abhandlungen und Aufsätze" wird die „Studie über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter" von Dr. Friedrich Ludwig in Potsdam das Interesse der Musikhistoriker erwecken. Über diese Periode und die Frage, wie der mehrstimmige Gesang aus dem Choral in den Dienst der Liturgie eingetreten ist, bedarf es noch vieler Spezialstudien, für welche das „Kirchenmusikalische Jahrbuch" wohl der passendste Platz ist, besonders nachdem die „Monatshefte für Musikgeschichte" mit dem Tode Robert Eitners im Jahre 1905 zu erscheinen aufhören.

Der Artikel „Beiträge zur Glockenkunde" von K. Walter (s. Jahrbuch 1902) wird in ausführlichster Form und mit dankenswerter Gründlichkeit fortgesetzt.

[1]) Dr. K. Proske hat diese *Magnificat* zuerst 1859 im 3. Bd. der *Musica divina*, S. 225—249, ediert nach dem Drucke von 1619. Siehe dessen Vorwort S. XVII und K. J. 1895, S. 101.



Die „Studie über die Röhrenpneumatik“ von H. Bewerunge, Professor in Maynooth (Irland), belehrt in Wort und Bild über die neuesten Erfindungen im Orgelbau.

Unter dem Gesamttitel „Choralia“ bespricht P. Gerhard Gietmann die Rhythmusfrage im Choral in einer Vollständigkeit und Übersicht, welche allgemeines Interesse beanspruchen darf. Der rein wissenschaftliche Charakter der sieben Aufsätze schützt vor dem Verdachte der Parteilichkeit oder einer oppositionellen Stellung gegen die zu erwartende vatikanische Choralausgabe.

Der Schlußartikel des I. Teiles ist Fortsetzung aus dem 27. Jahrgang, 1902, und bringt „Urkundliches zum Eichsfelder Kirchengesang im 19. Jahrhundert“ von Dr. Herm. Müller, Professor in Paderborn.

Die Kritiken und Referate über die Publikationen der in Deutschland, Bayern und Österreich mit staatlicher Unterstützung edierten „Denkmäler“ d. h. Tonwerke klassischer Vorzeit, geben den verehrlichen Lesern ein klares Bild über die Entwicklung der Tonkunst und den Zustand derselben vom 15.—19. Jahrhundert. Nur jene Werke werden „unsterblich“ sein, welche mit Phantasie und Talent auch Schule und Studium vereinigen. Diese sämtlichen Referate, sowie die Besprechungen der Werke von Justus Lyra, Dr. O. Fleischer, P. R. Molitor und H. Goldschmidt bearbeitete Jos. Auer, Benefiziat in Elsendorf.

Der älteste Mitarbeiter des Cäcilienkalenders und Jahrbuches, P. U. Kornmüller, der nunmehr im 82. Lebensjahre stehende, aber fast erblindete Prior in Metten, diktierte die zwei Referate über P. S. Birkles „Choralkatechismus“ und Dr. Krasuskis „Studie über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge“, an welche er einen Aufsatz über den „Choralstil“ anschließt.

Material für den 30. Jahrgang liegt bereits vor in den Artikeln Jak. Quadfliegs über „Textbehandlung und Textunterlage bei kirchlichen Vokalwerken“ als Fortsetzung von Jahrbuch 1903, und in Studien des Unterzeichneten über Orazio Vecchi und Don P. Cerone. Auch eine Monographie über Leonhard Paminger steht in Aussicht. Weitere wissenschaftliche Beiträge, besonders auf Kirchenmusik bezügliche Artikel, nimmt die Redaktion des Kirchenmusikalischen Jahrbuches gerne entgegen, getreu ihrer alten Devise:



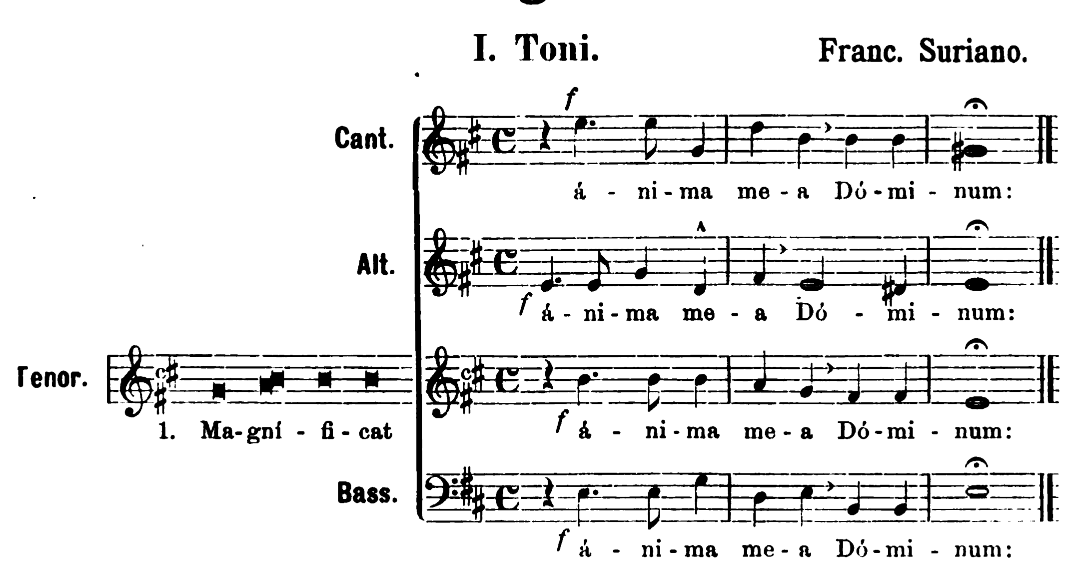
Regensburg, 24. Juni 1905.
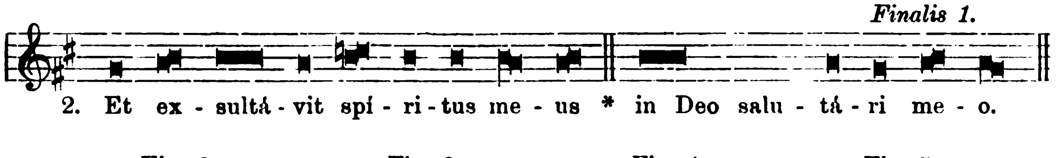
Dr. Fr. X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.
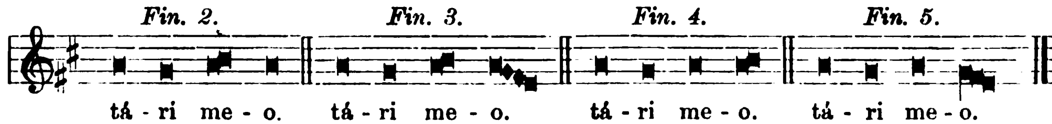
VIII Magnificat.
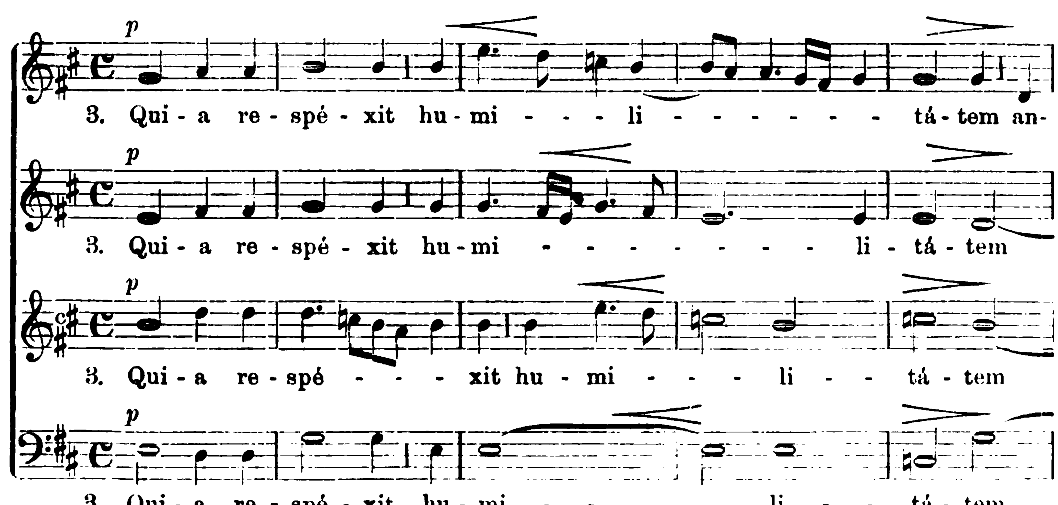
I. Toni.

Franc. Suriano.
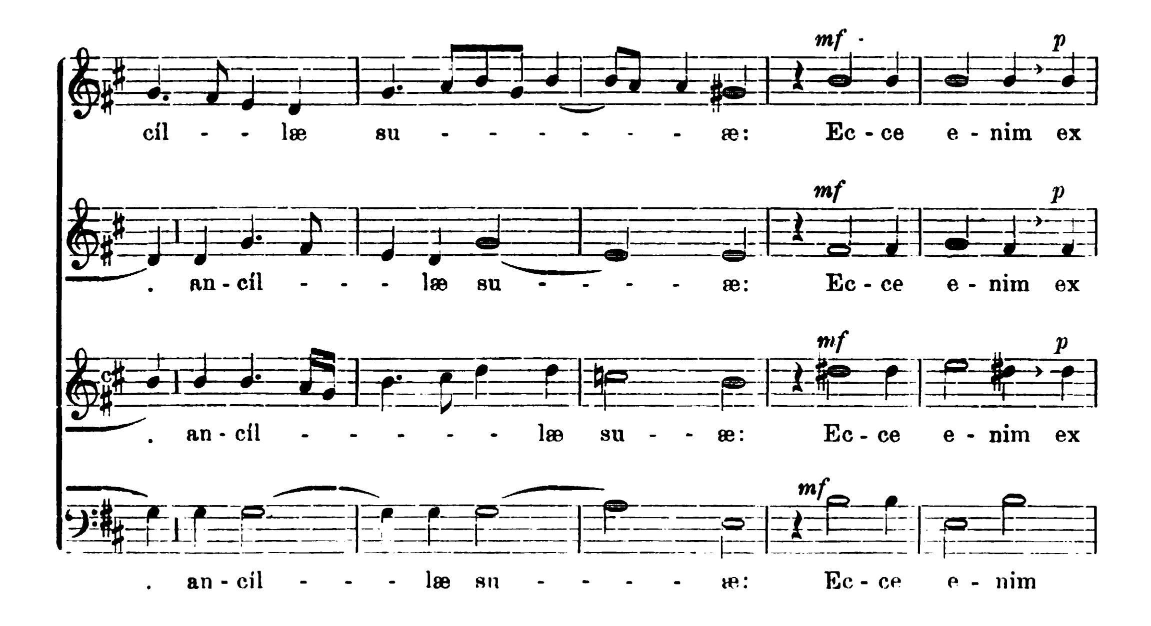


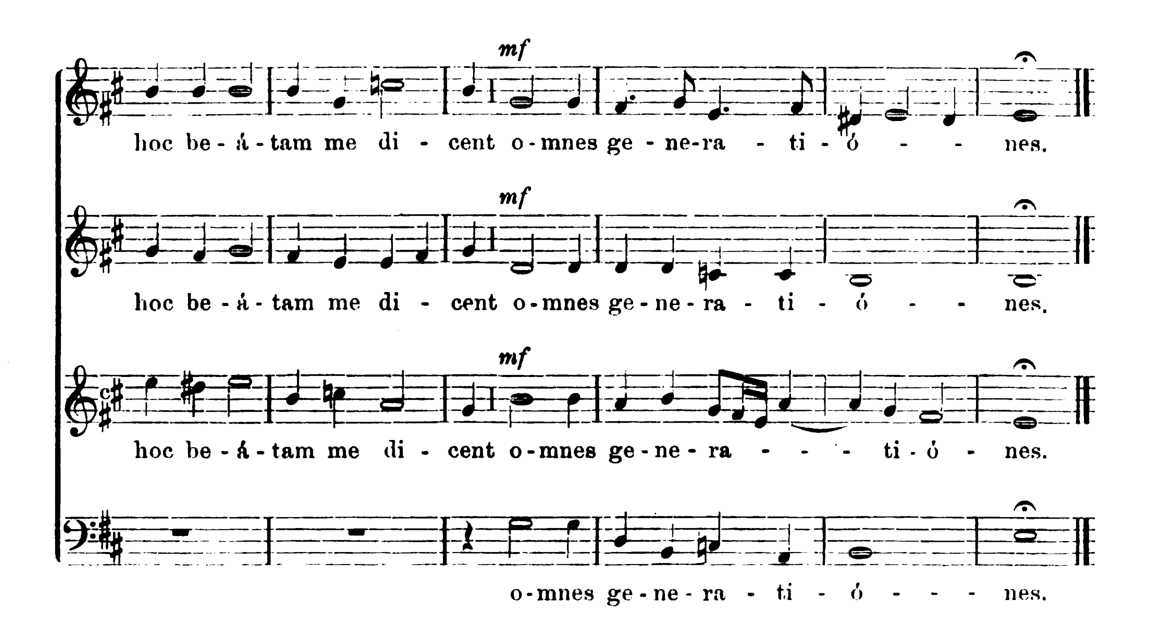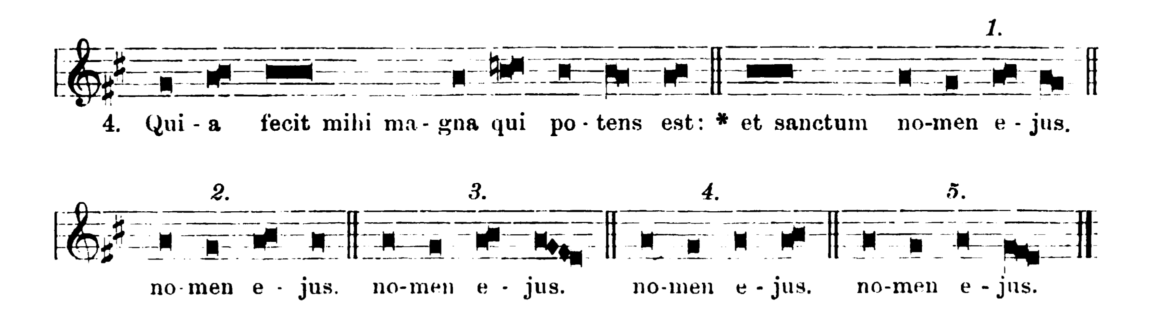




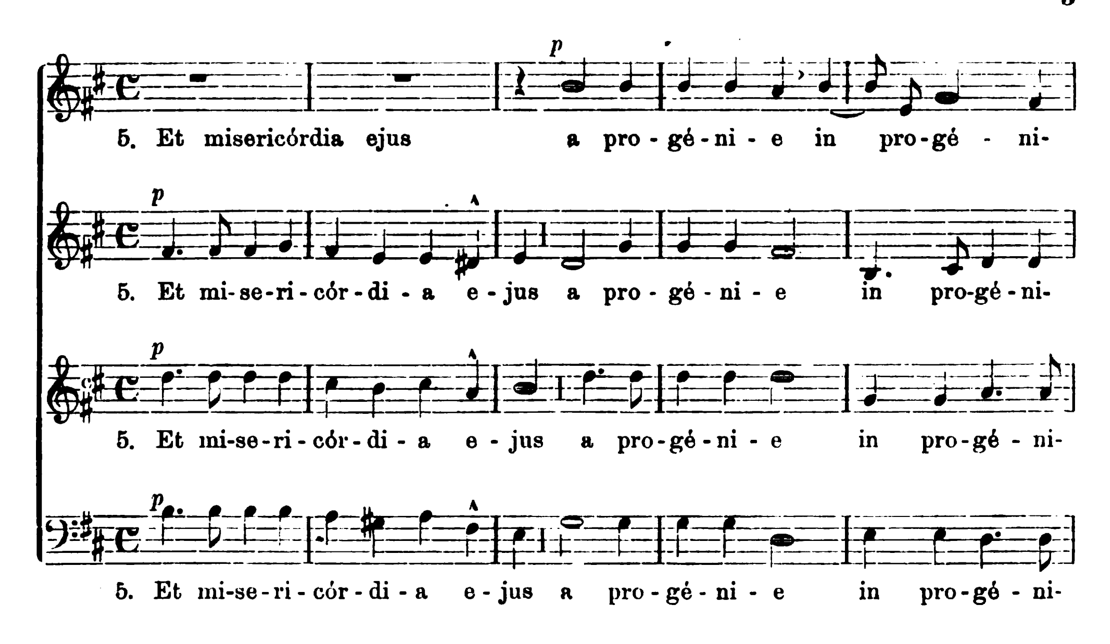


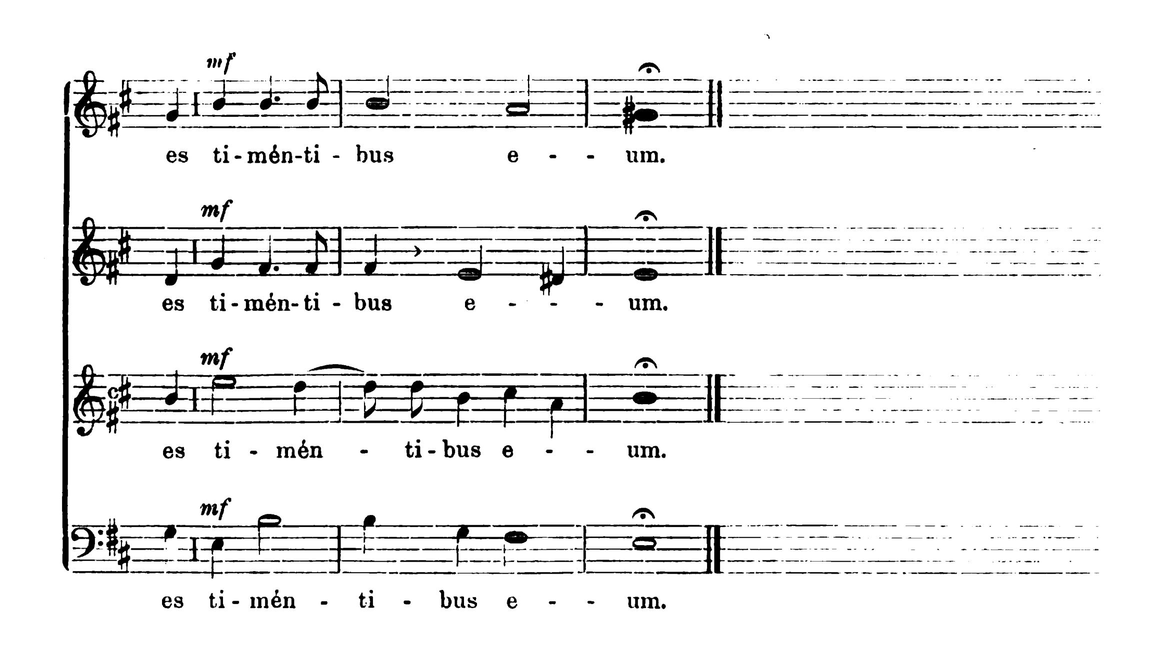


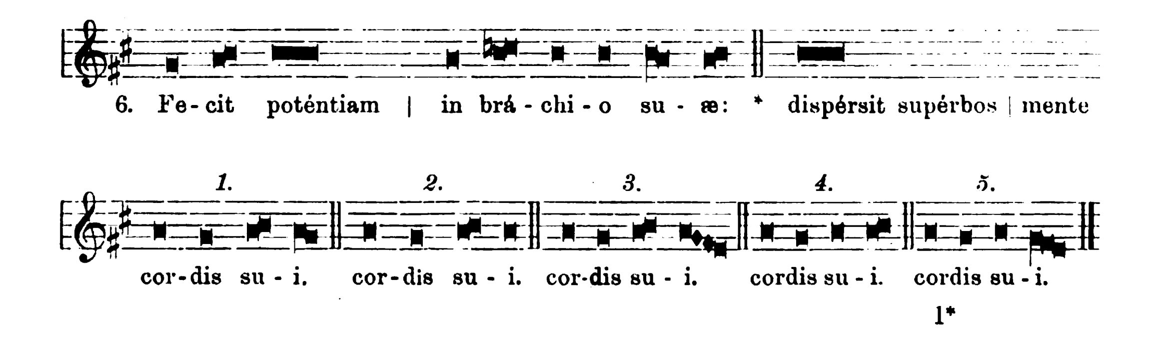

mf
p
cíl - - læ su - - - - - - - - æ: Ec - ce e - nim ex
mf
p
. an - cíl - - - - læ su - - - - - - æ: Ec - ce e - nim ex
mf
p
. an - cíl - - - - - - - læ su - - - æ: Ec - ce e - nim ex
mf
. an - cíl - - - - læ su - - - - - - æ: Ec - ce e - nim


mf
hoc be - á - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - - nes.
mf
hoc be - á - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - - nes.
mf
hoc be - á - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - - - ti - ó - nes.
o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - - - nes.
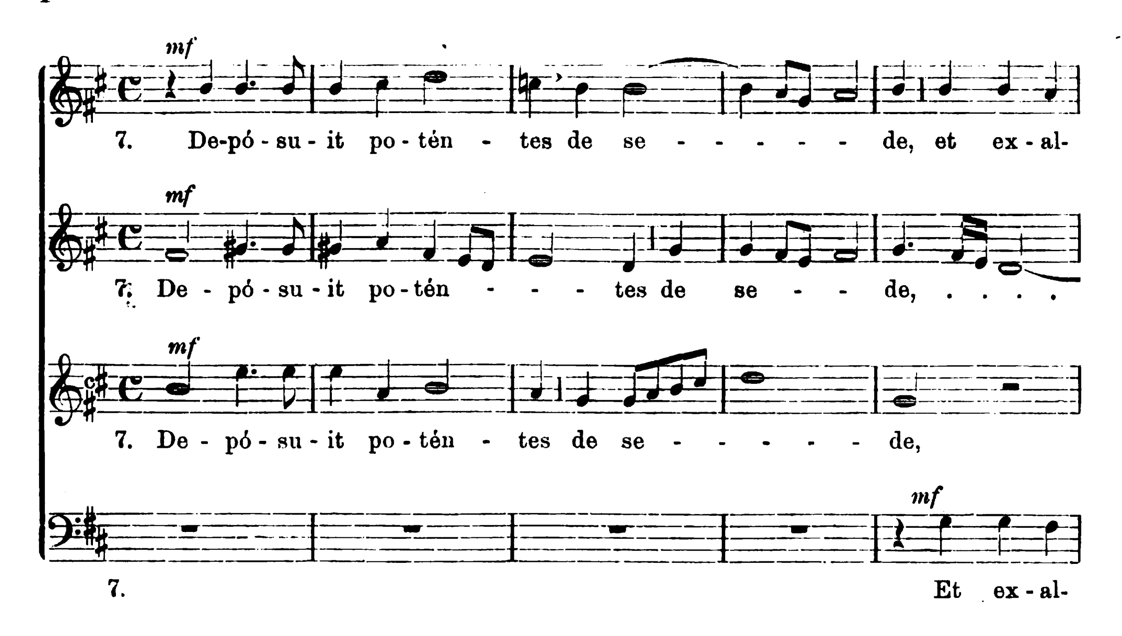

1.
4. Qui - a fecit mihi ma - gna qui po - tens est: * et sanctum no - men e - jus.
2.
3.
4.
5.
no - men e - jus. no - men e - jus. no - men e - jus. no - men e - jus.

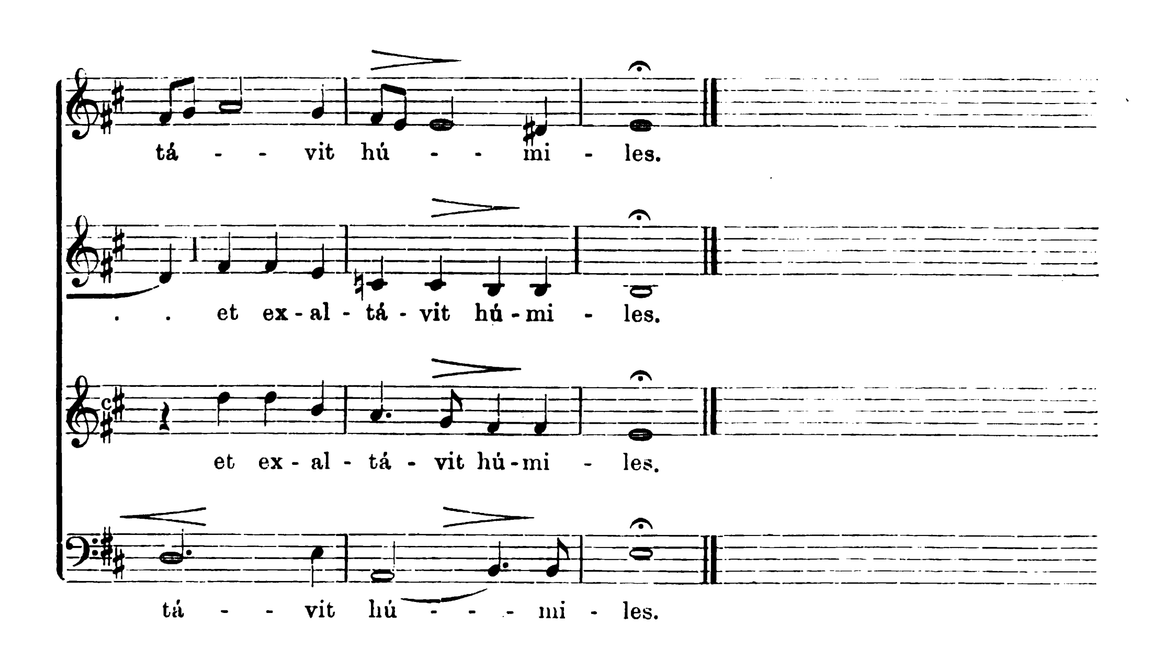

p
5. Et misericórdia ejus a pro-gé-ni-e in pro-gé-ni-
5. Et mi-se-ri-cór-di-a e-jus a pro-gé-ni-e in pro-gé-ni-
5. Et mi-se-ri-cór-di-a e-jus a pro-gé-ni-e in pro-gé-ni-
5. Et mi-se-ri-cór-di-a e-jus a pro-gé-ni-e in pro-gé-ni-

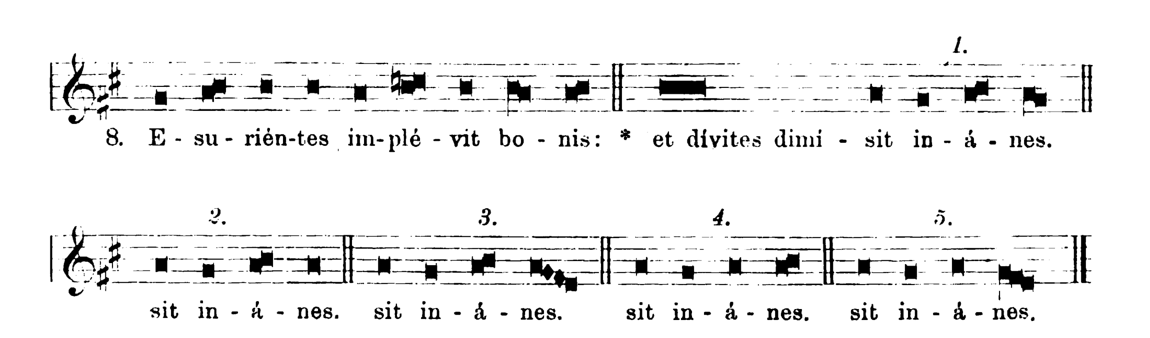

mf
es ti-mén-ti-bus e-um.
es ti-mén-ti-bus e-um.
es ti-mén-ti-bus e-um.
es ti-mén-ti-bus e-um.

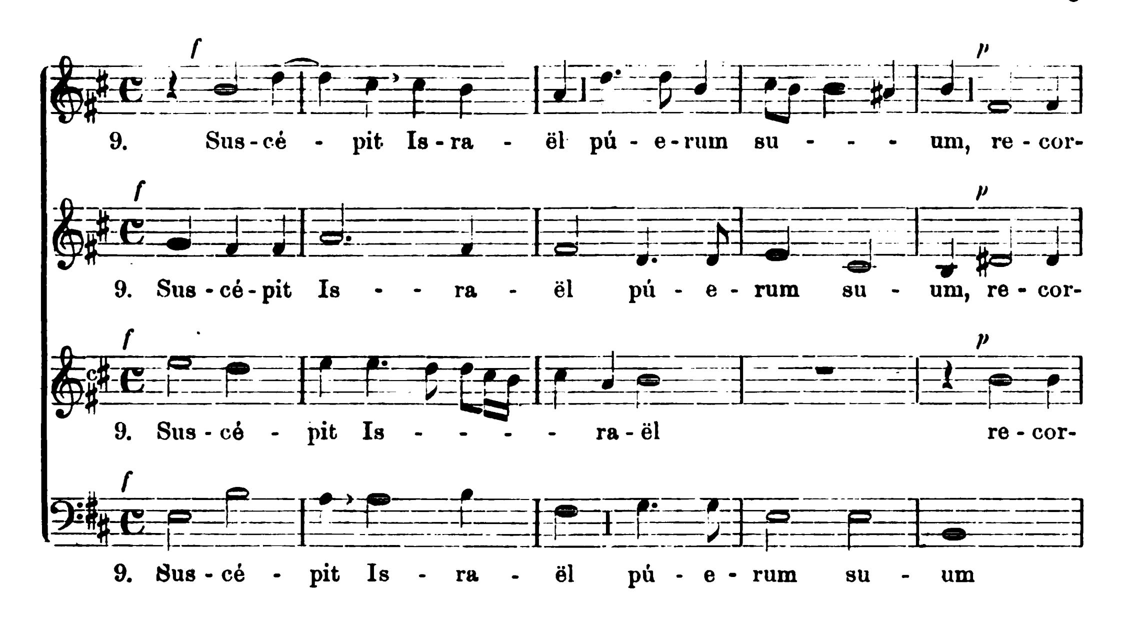

6. Fe-cit poténtiam | in brá-chi-o su-æ: * dispérsit supérbos | mente
1. 2. 3. 4. 5.
cor-dis su-i. cor-dis su-i. cor-dis su-i. cordis su-i. cordis su-i.

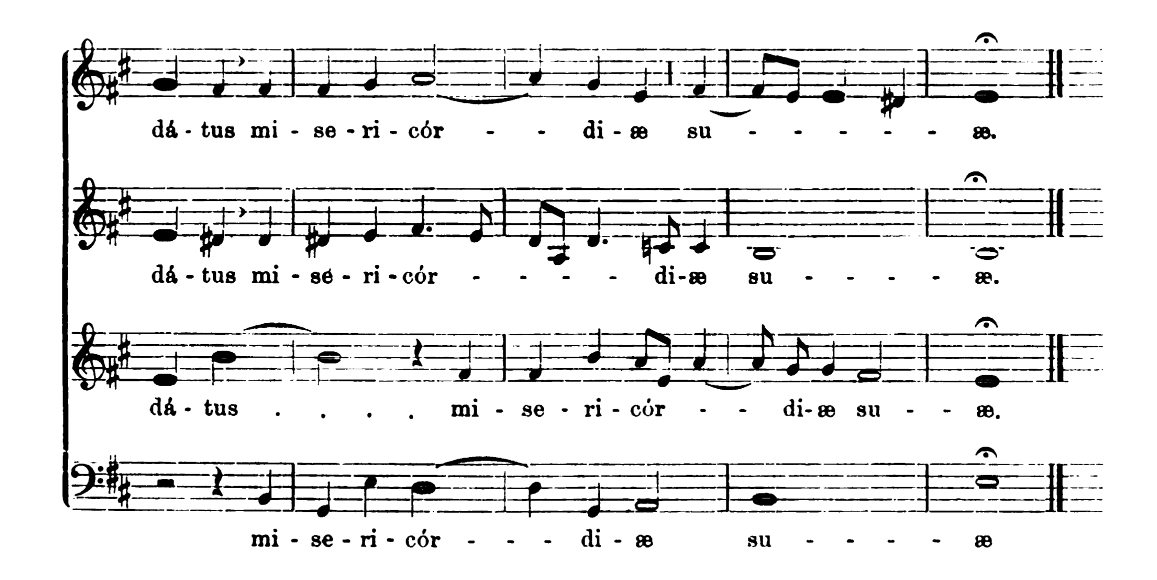


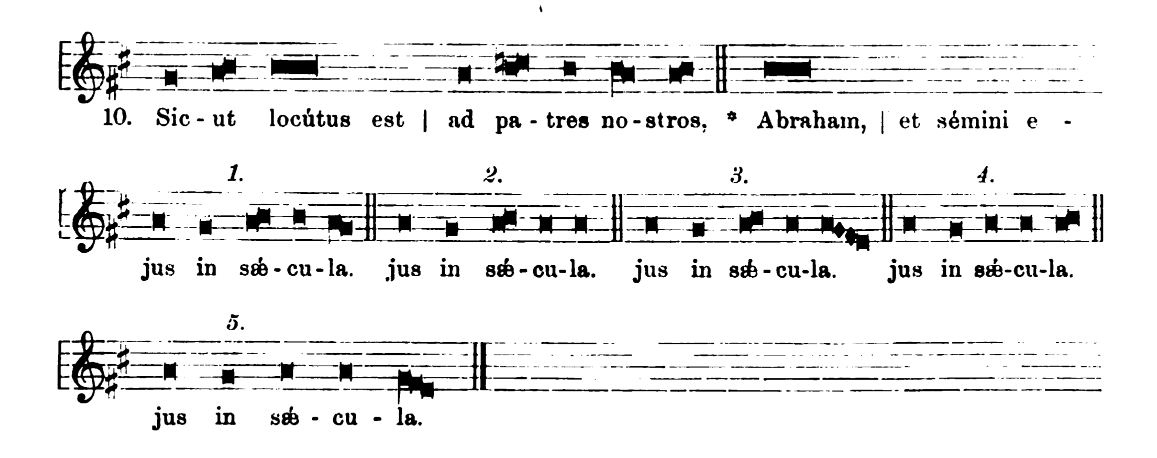

mf
7. De-pó-su-it po-tén - tes de se - - - - - - de, et ex-al-
7. De - pó - su - it po-tén - - - tes de se - - de, ...
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - - - - - - de,
7.
Et ex-al-

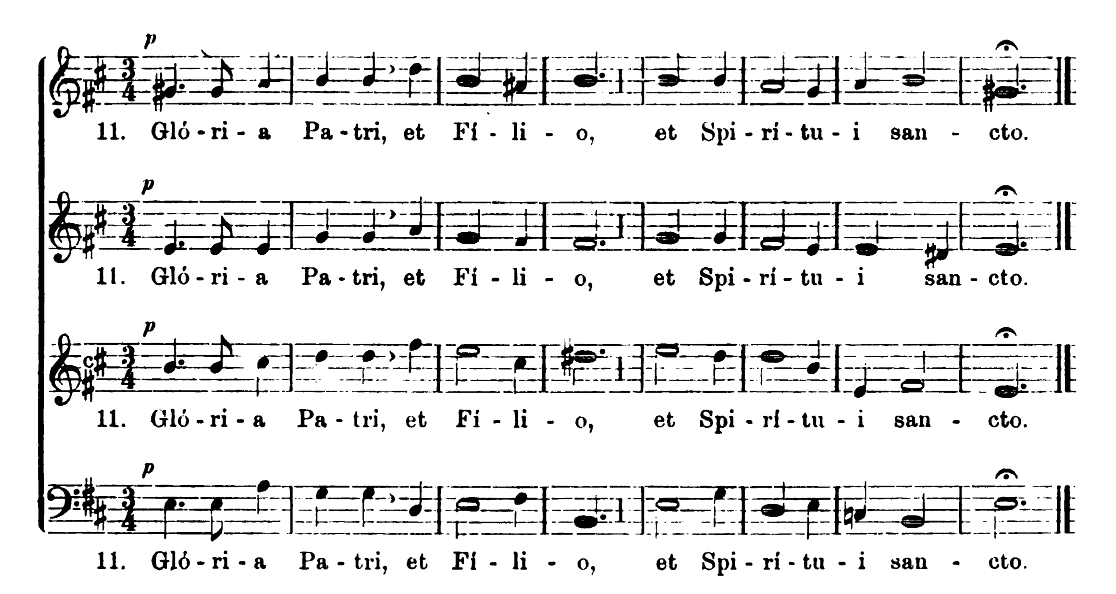

tá - - vit hú - - - mi - les.
. . et ex-al - tá - vit hú-mi - les.
et ex - al - tá - vit hú-mi - les.
tá - - vit hú - - - - mi - les.

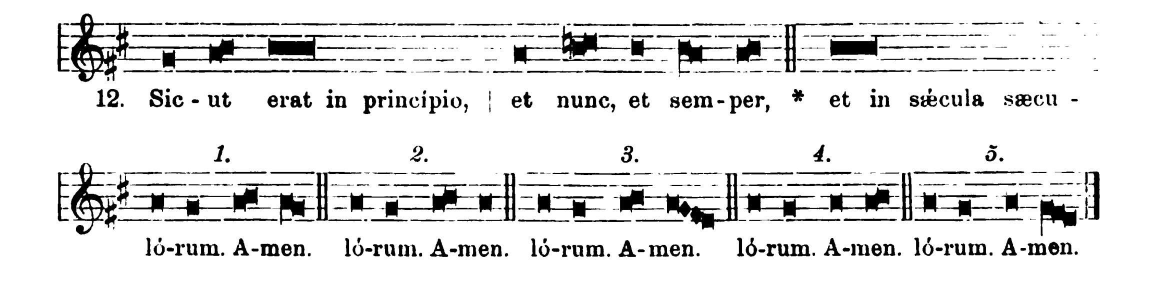

8. E-su-rién-tes im-plé-vit bo-nis: * et dívites dimí - sit in - á - nes.
1.
2. 3. 4. 5.
sit in - á - nes. sit in - á - nes. sit in - á - nes. sit in - á - nes.


9. Sus-cé - pit Is-ra - ël pú - e-rum su - - - um, re-cor-
9. Sus-cé-pit Is - - ra - ël pú - e - rum su - um, re-cor-
9. Sus-cé - pit Is - - - - ra-ël re-cor-
9. Sus-cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um

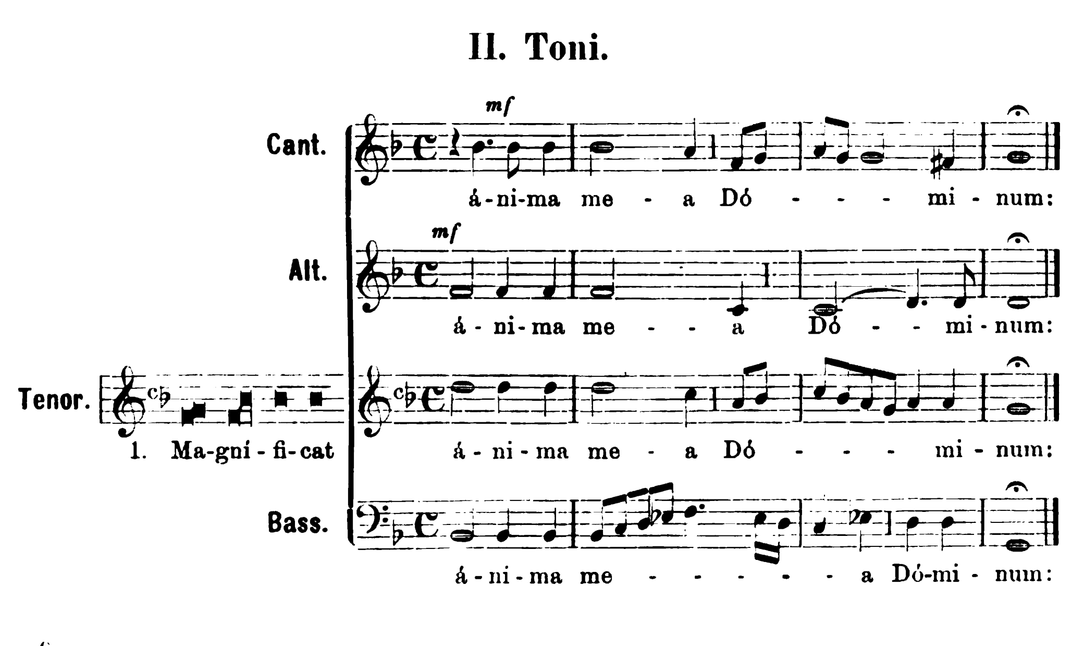

dá-tus mi-se-ri-cór - - di-æ su - - - - - - æ.
dá-tus mi-sé-ri-cór - - - - di-æ su - - - - - æ.
dá-tus . . . . mi-se-ri-cór - - di-æ su - - æ.
mi-se-ri-cór - - - di-æ su - - - - - æ

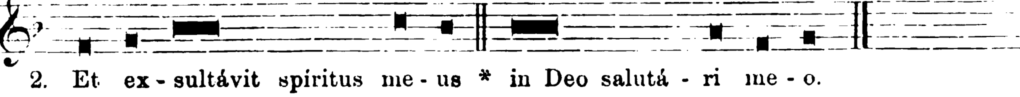

10. Sic-ut locútus est | ad pa-tres no-stros, * Abraham, | et sémini e -
1. 2. 3. 4.
jus in sæ-cu-la. jus in sæ-cu-la. jus in sæ-cu-la. jus in sæ-cu-la.
5.
jus in sæ - cu - la.
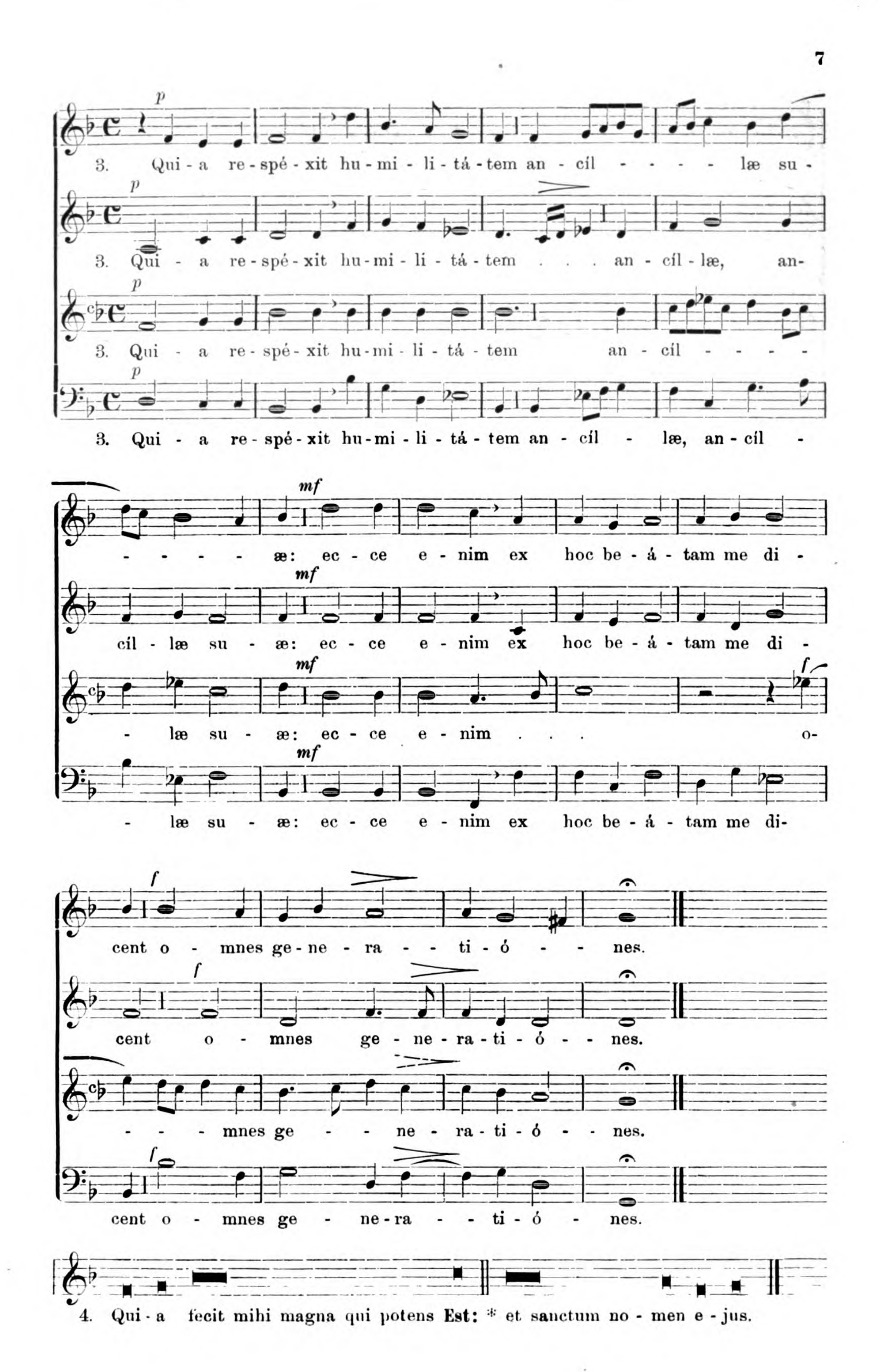

p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.


12. Sic-ut erat in princípio, ¦ et nunc, et sem-per, * et in sǽcula sæcu-
1. 2. 3. 4. 5.
ló-rum. A-men. ló-rum. A-men. ló-rum. A-men. ló-rum. A-men. ló-rum. A-men.

II. Toni.


Cant.
mf
á-ni-ma me-a Dó-mi-num:
Alt.
mf
á-ni-ma me-a Dó-mi-num:
Tenor.
1. Ma-gní-fi-cat
á-ni-ma me-a Dó-mi-num:
Bass.
á-ni-ma me-a Dó-mi-num:


2. Et ex-sultávit spíritus me-us * in Deo salutá-ri me-o.


3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cíl - - - - læ su -
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem . . . an - cíl - læ, an-
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cíl - - - -
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cíl - læ, an - cíl -
- - - - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di -
cíl - læ su - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di -
- læ su - æ: ec - ce e - nim . . . o-
- læ su - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di-
cent o - mnes ge - ne - ra - - ti - ó - - nes.
cent o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - nes.
- - mnes ge - - ne - ra - ti - ó - - nes.
cent o - mnes ge - ne - ra - - ti - ó - nes.
4. Qui - a fecit mihi magna qui potens Est: * et sanctum no - men e - jus.

p

5. Et mi-se-ri-cór-di-a e - - jus

mf

5. Et mi-se-ri-cór-di-a e - - - jus a pro-gé-

p *mf*

5. Et mi-se-ri-cór - - di-a e - - - - jus a pro-

p *mf*

5. Et mi-se-ri-cór-di-a . . . e - - - - - - - jus a pro-

mf *p*

in . pro - gé - - - ni - es ti - mén - ti - bus e -

p

- ni - e in pro - gé - - - - - - ni - es ti - mén - ti - bus e-

p

gé - ni - e in . pro - gé - - - - - - ni - es ti - mén - ti - bus e -

gé - ni - e in . pro - gé - - - - - - ni - es

um, ti - mén - ti - bus . . . e - um.

um, ti - mén - - ti - bus e - um.

um, ti - mén - ti - bus e - - - - um.

p

ti - mén - - ti - bus e - um.

6. Fe-cit poténtiam | in bráchio su - o: * dispérsit supérbos | mente cor - dis su - i.



mf f

7. De-pó-su - it po-tén-tes de se - de, et ex-al-tá-vit hú - - - - mi - les.

mf f

7. De-pó-su - it po-tén-tes de se - de, et ex-al-tá - - vit hú-mi - les.

mf f

7. De-pó-su - it po-tén-tes de se - de, et ex-al-tá-vit hú - - mi - les.

mf f

7. De-pó-su - it po-tén-tes de se - de, et ex-al-tá-vit hú - - - mi - les.

8. E - su - riéntes | implévit bo - nis: * et dívites | dimísit in - á - nes.

f

9. Sus-cé - - pit Is-ra - ël, sus-cé-pit Is - - ra - ël pú - e - rum

f

9. Sus - cé - pit Is - ra - ël, sus - cé - - pit Is - ra - ël pú - e - rum

f

9. Sus-cé - - pit Is-ra - ël pú - e - rum

f

9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum

mf

. su - - um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di - æ su - - æ.

mf

su - - - um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di - æ su - æ.

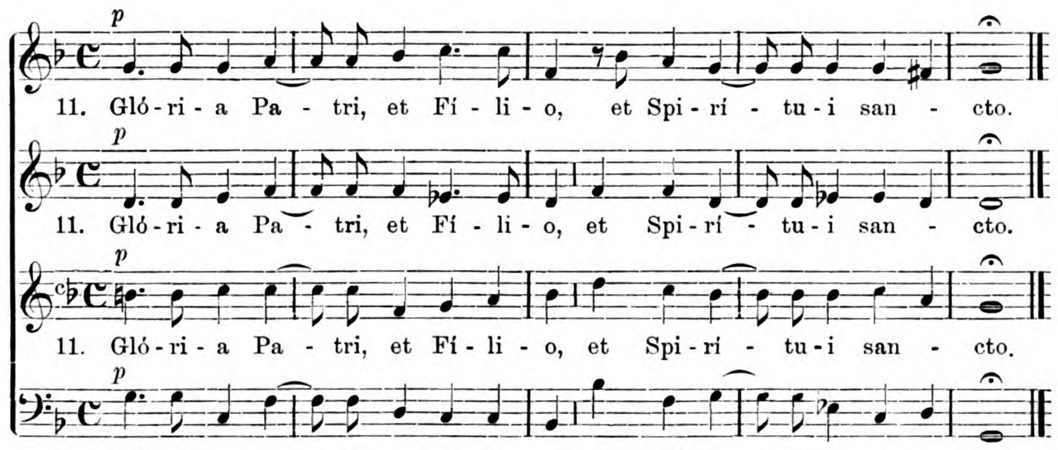
mf

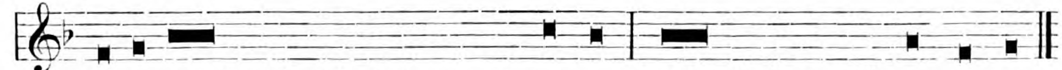
su - - - um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di - æ su - æ.

su - um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di - æ su - æ.

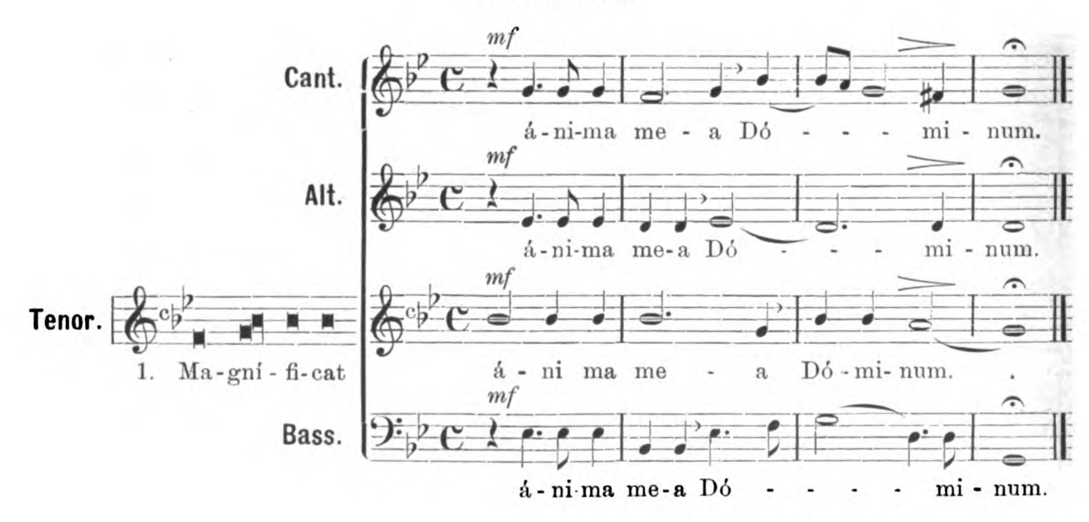


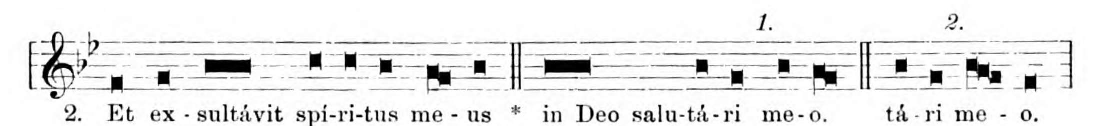

10. Sic-ut locútus est | ad patres no-stros, * Abraham | et sémini ejus in sǽ-cu-la.

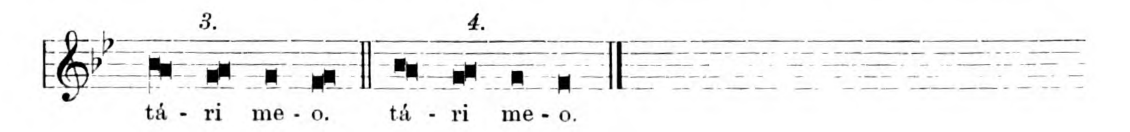

p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
p
11. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i san-cto.
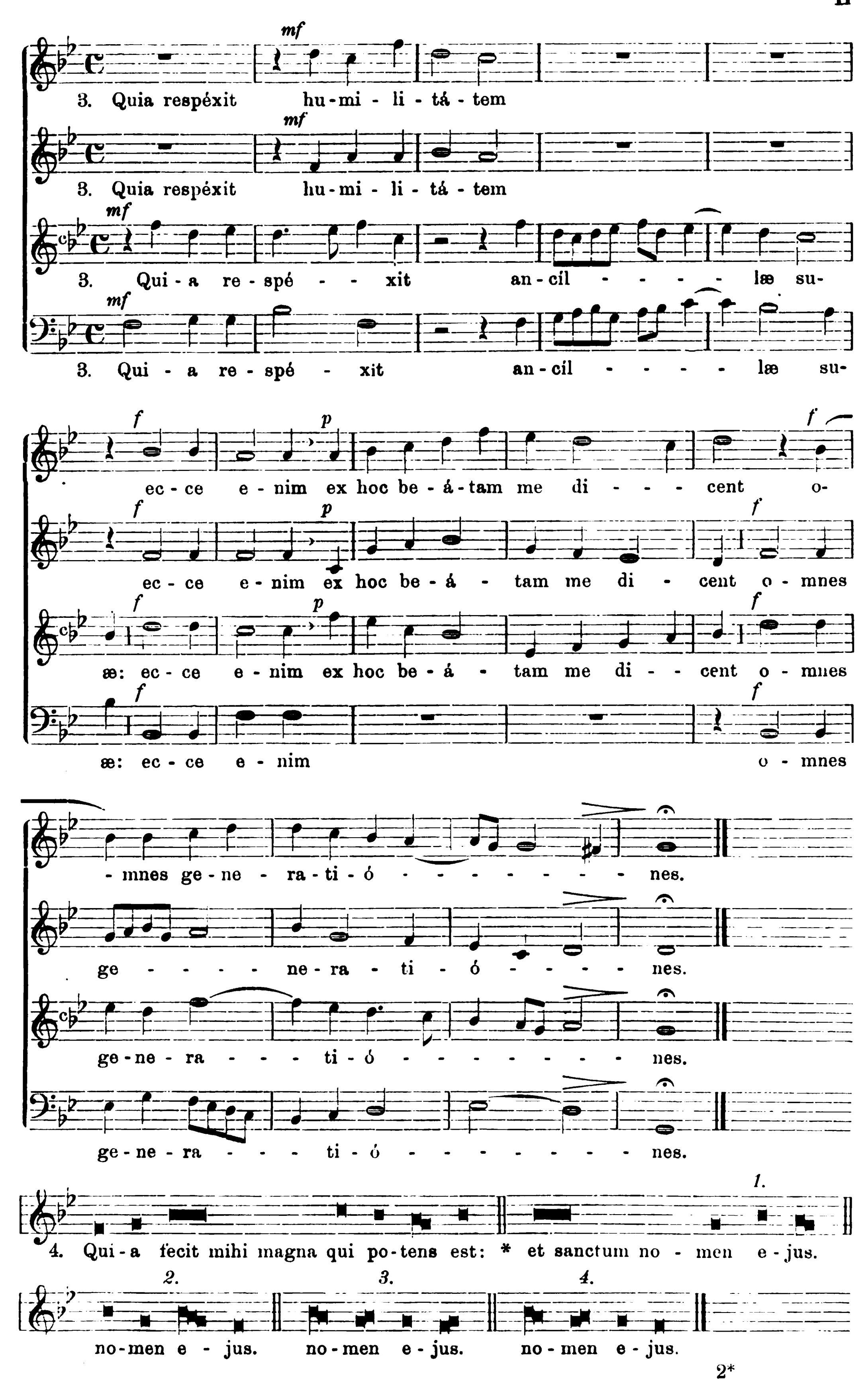

12. Sic-ut erat in princípio, | et nunc, et sem-per, * et in sǽcula sæculó-rum. A-men.

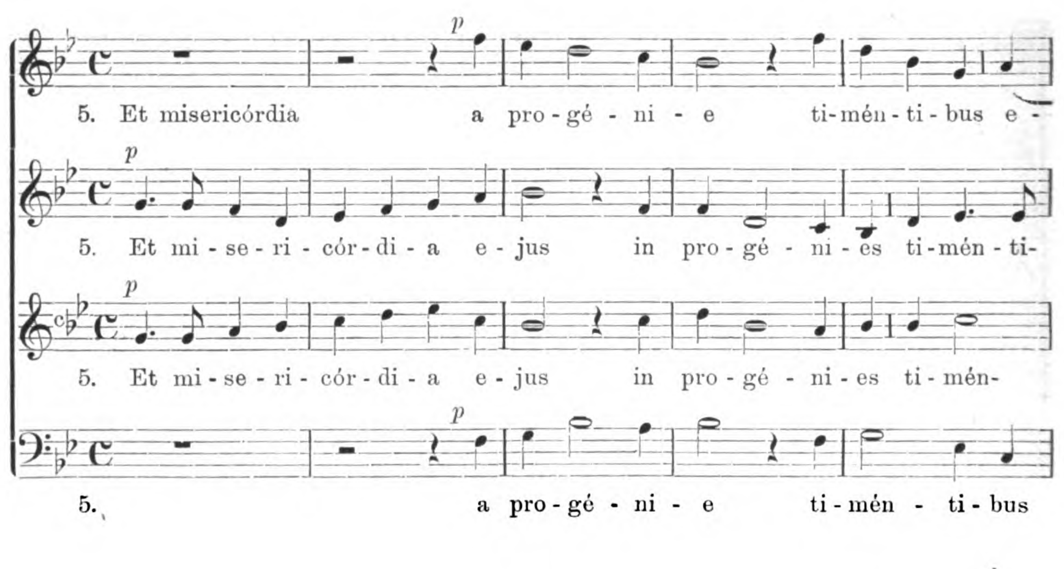
III. Toni.
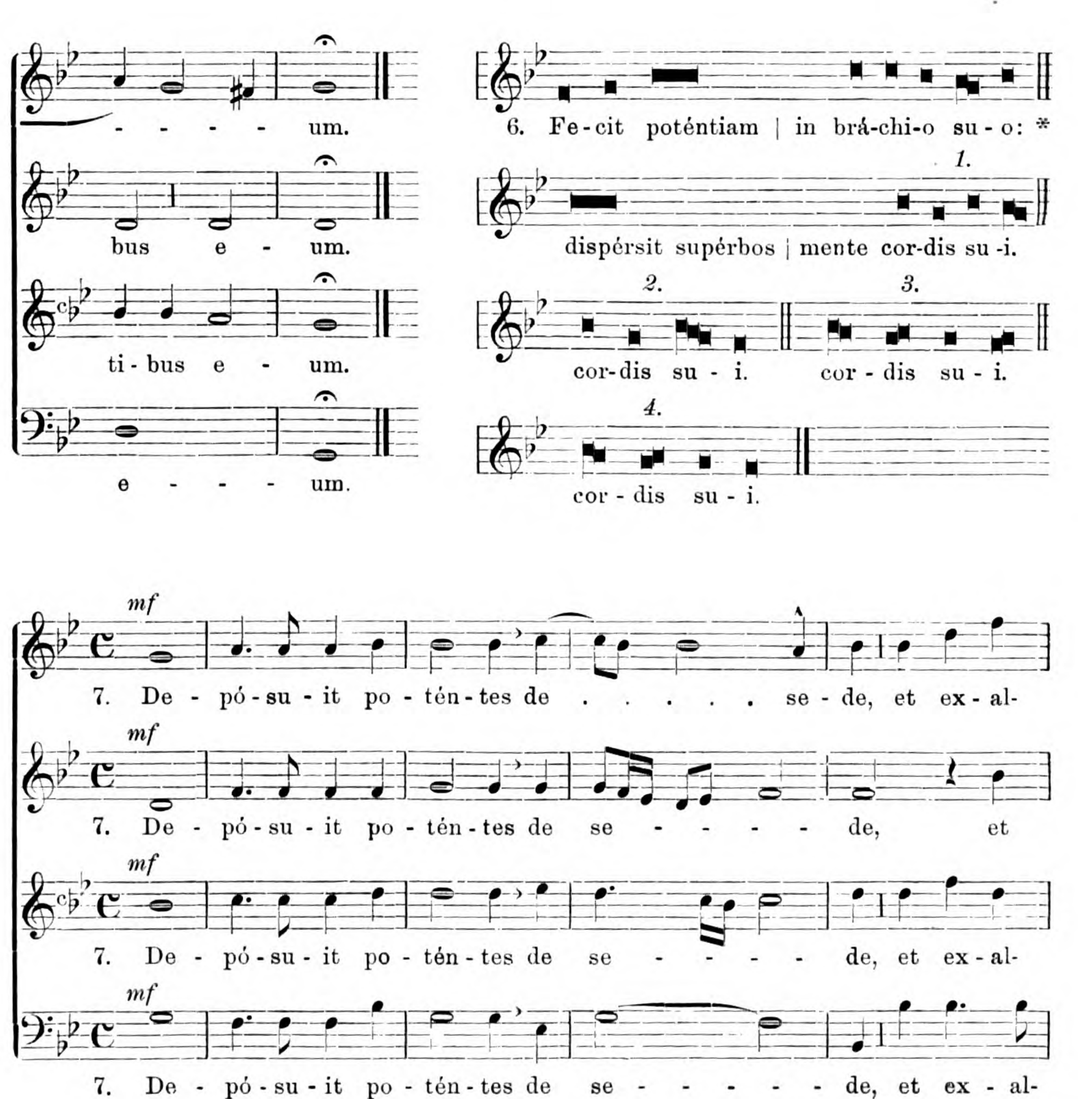

Cant.
mf
á-ni-ma me-a Dó-mi-num.
Alt.
mf
á-ni-ma me-a Dó-mi-num.
Tenor.
1. Ma-gní-fi-cat
mf
á-ni ma me-a Dó-mi-num.
Bass.
mf
á-ni-ma me-a Dó-mi-num.
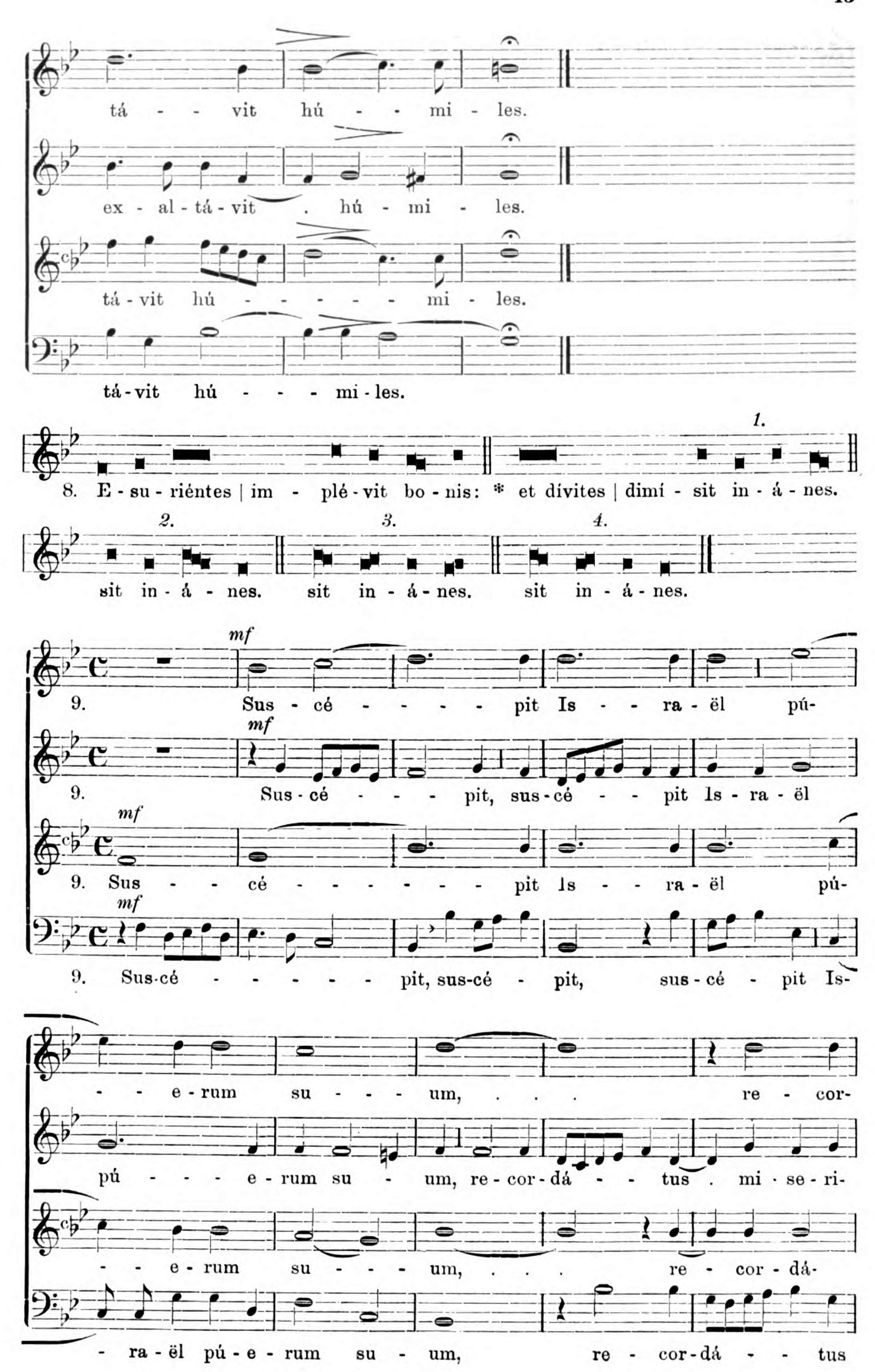

1.
2.
2. Et ex-sultávit spí-ri-tus me-us * in Deo salu-tá-ri me-o. tá-ri me-o.

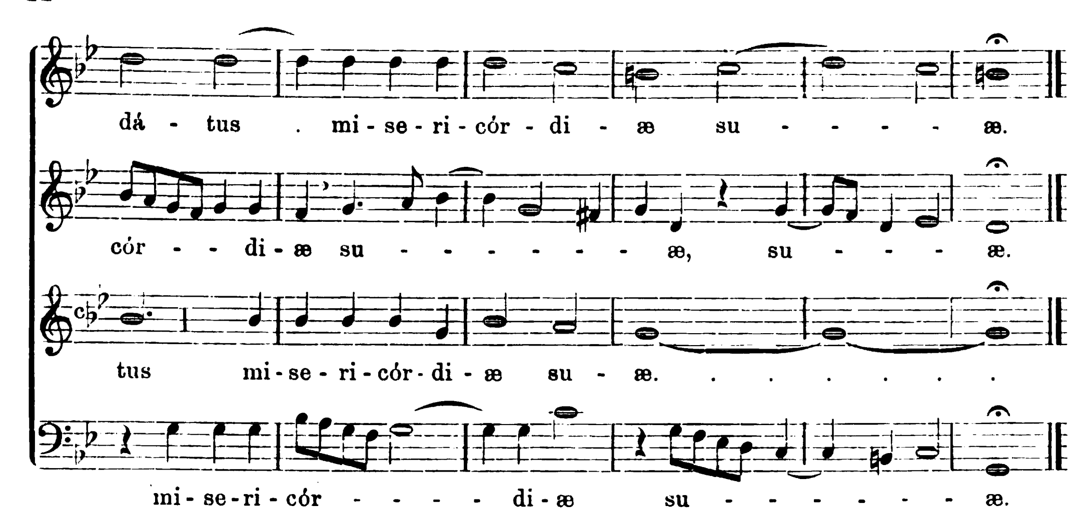

3.
4.
tá-ri me-o. tá-ri me-o.

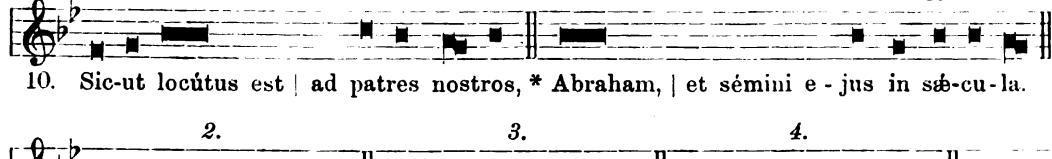

mf
3. Quia respéxit hu-mi-li-tá-tem
3. Quia respéxit hu-mi-li-tá-tem
3. Qui-a re-spé-xit an-cil-læ su-
3. Qui-a re-spé-xit an-cil-læ su-
f p f
ec-ce e-nim ex hoc be-á-tam me di-cent o-
ec-ce e-nim ex hoc be-á-tam me di-cent o-mnes
æ: ec-ce e-nim ex hoc be-á-tam me di-cent o-mnes
æ: ec-ce e-nim o-mnes
-mnes ge-ne-ra-ti-ó-nes.
ge-ne-ra-ti-ó-nes.
ge-ne-ra-ti-ó-nes.
ge-ne-ra-ti-ó-nes.
4. Qui-a fecit mihi magna qui po-tens est: * et sanctum no-men e-jus.
1. 2. 3. 4.
no-men e-jus. no-men e-jus. no-men e-jus.
2*

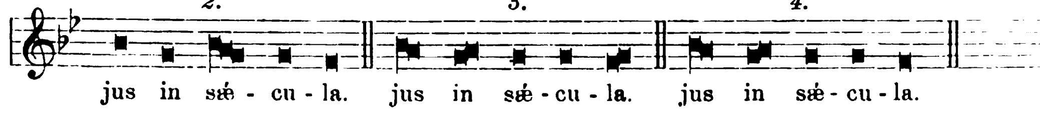

p
5. Et misericórdia a pro-gé-ni-e ti-mén-ti-bus e-
p
5. Et mi-se-ri-cór-di-a e-jus in pro-gé-ni-es ti-mén-ti-
p
5. Et mi-se-ri-cór-di-a e-jus in pro-gé-ni-es ti-mén-
p
5. a pro-gé-ni-e ti-mén-ti-bus

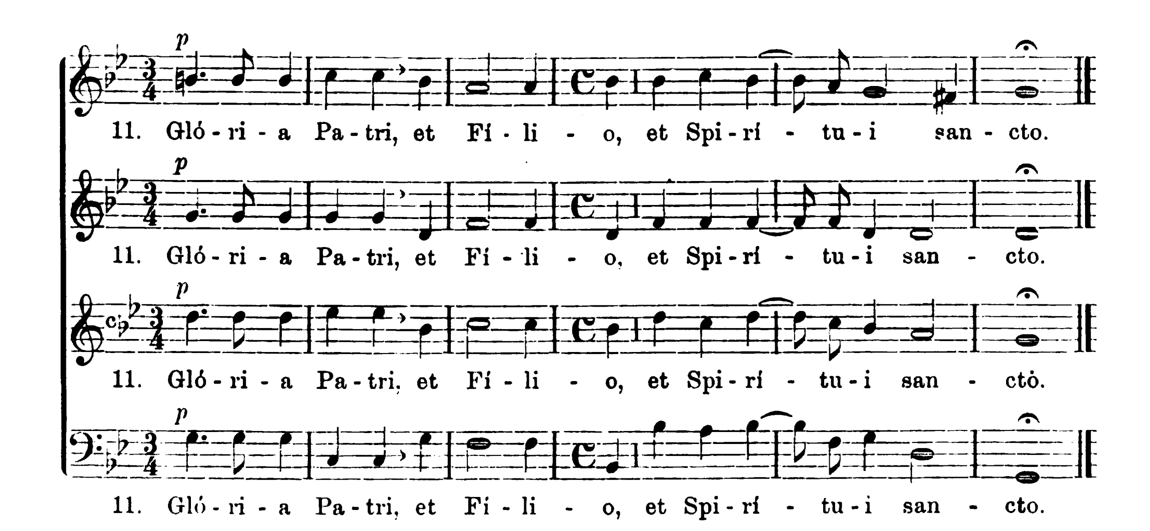

um.
bus e-um.
ti-bus e-um.
e-um.
6. Fe-cit poténtiam | in brá-chi-o su-o: *
1.
dispérsit supérbos | mente cor-dis su-i.
2.
cor-dis su-i.
3.
cor-dis su-i.
4.
cor-dis su-i.
mf
7. De-pó-su-it po-tén-tes de . . . . . se-de, et ex-al-
mf
7. De-pó-su-it po-tén-tes de se-de, et
mf
7. De-pó-su-it po-tén-tes de se-de, et ex-al-
mf
7. De-pó-su-it po-tén-tes de se-de, et ex-al-

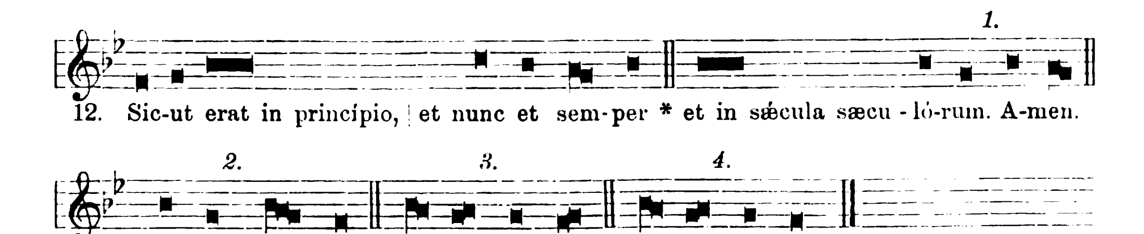

tá - - vit hú - - mi - les.
ex - al - tá - vit . hú - mi - les.
tá - vit hú - - - - - - mi - les.
tá - vit hú - - - mi - les.
1.
8. E - su - riéntes | im - plé - vit bo - nis: * et dívites | dimí - sit in - á - nes.
2.
3.
4.
sit in - á - nes. sit in - á - nes. sit in - á - nes.
mf
9. Sus - cé - - - - pit Is - - ra - ël pú-
9. Sus - cé - - - pit, sus - cé - - pit Is - ra - ël
9. Sus - - cé - - - - - - - pit Is - - ra - ël pú-
9. Sus - cé - - - - - pit, sus - cé - pit, sus - cé - pit Is-
- - e - rum su - - - um, . . . re - cor-
pú - - - e - rum su - um, re - cor - dá - - tus . mi - se - ri-
- - e - rum su - - - um, . . . re - cor - dá-
- ra - ël pú - e - rum su - um, re - cor - dá - - tus
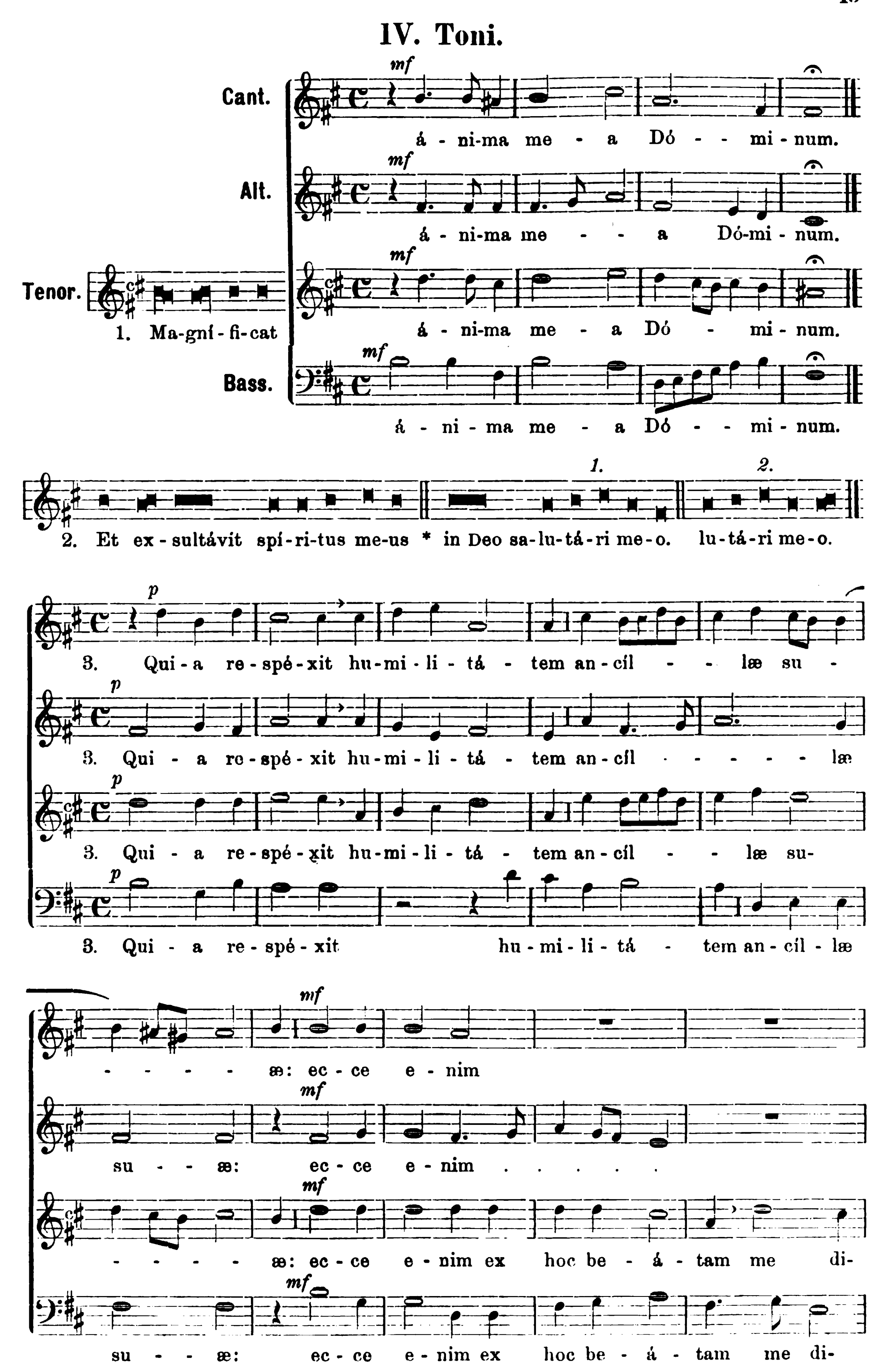

dá - tus . mi - se - ri - cór - di - æ su - - - - - æ.
cór - - di - æ su - - - - - - - - æ, su - - - - æ.
tus mi - se - ri - cór - di - æ su - æ. . . . .
mi - se - ri - cór - - - - di - æ su - - - - - - - æ.
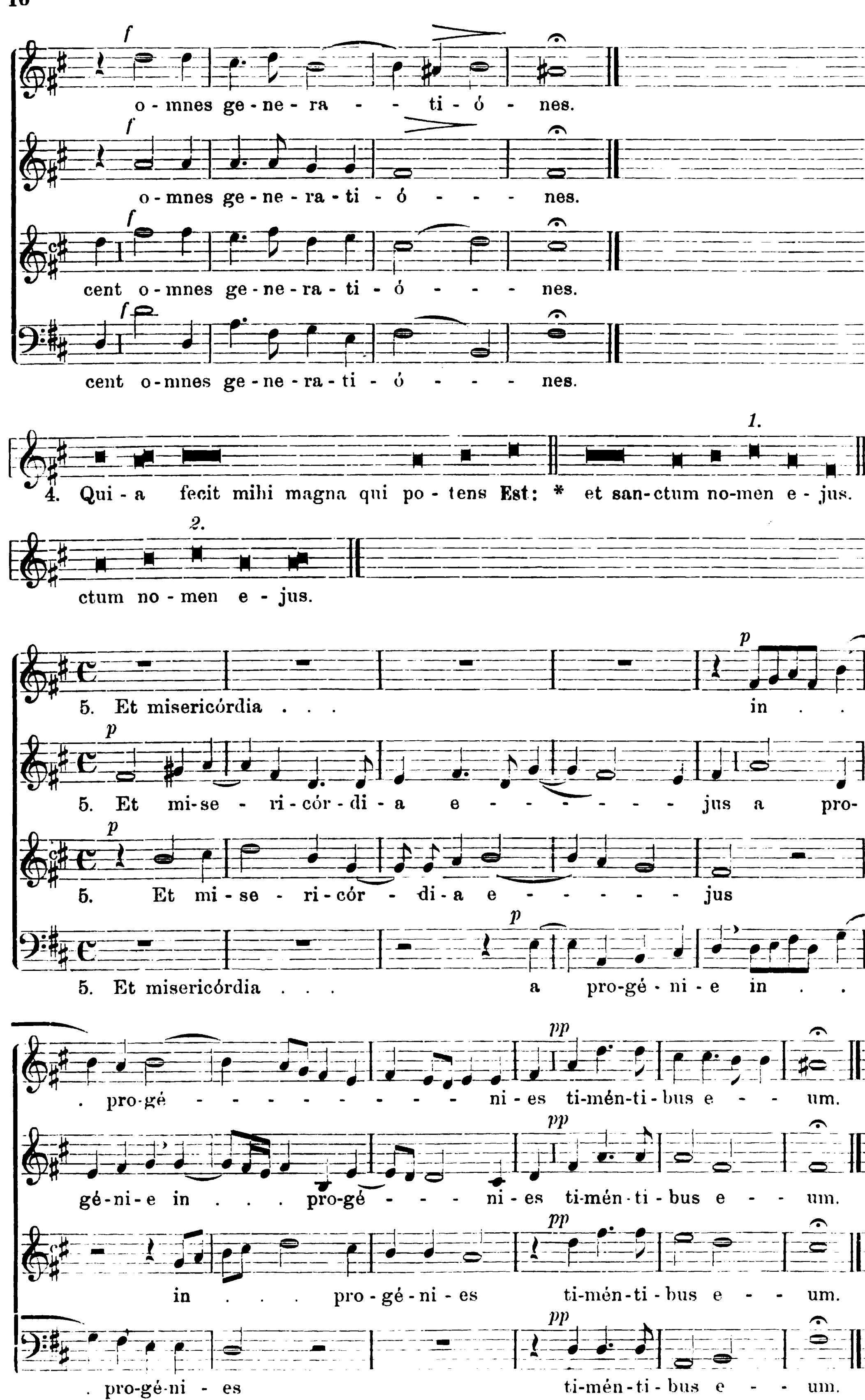

1.
10. Sic-ut locútus est | ad patres nostros, * Abraham, | et sémini e - jus in sǽ-cu-la.


2. 3. 4.
jus in sǽ - cu - la. jus in sǽ - cu - la. jus in sǽ - cu - la.


11. Glǒ - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - ctò.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.


1.
12. Sic-ut erat in princípio, | et nunc et sem - per * et in sǽcula sæcu - ló-rum. A-men.
2. 3. 4.
ló - rum. A - men. ló - rum. A - men. ló - rum. A - men.


IV. Toni.
Cant.
á - ni-ma me - a Dó - - mi - num.
Alt.
á - ni-ma me - - a Dó-mi - num.
Tenor.
1. Ma-gní - fi-cat
á - ni-ma me - a Dó - mi - num.
Bass.
á - ni - ma me - a Dó - - mi - num.
1. 2.
2. Et ex - sultávit spí-ri-tus me-us * in Deo sa-lu-tá-ri me-o. lu-tá-ri me-o.
3. Qui-a re-spé-xit hu-mi - li - tá - tem an-cíl - - læ su -
3. Qui - a re-spé-xit hu-mi - li - tá - tem an-cíl - - - - - læ
3. Qui - a re-spé-xit hu-mi - li - tá - tem an-cíl - - læ su-
3. Qui - a re-spé-xit hu-mi - li - tá - tem an - cíl - læ
- - - - æ: ec - ce e - nim
su - - æ: ec - ce e - nim . . . . .
- - - - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di-
su - - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di-


o-mnes ge-ne-ra - - ti-ó - nes.
o-mnes ge-ne-ra-ti - ó - - - - nes.
cent o-mnes ge-ne-ra-ti - ó - - - - nes.
cent o-mnes ge-ne-ra-ti - ó - - - - nes.
1.
4. Qui-a fecit mihi magna qui po-tens Est: * et san-ctum no-men e-jus.
2.
ctum no-men e-jus.
5. Et misericórdia . . . in . .
5. Et mi-se - ri-cór-di-a e - - - - - - - jus a pro-
5. Et mi-se - ri-cór - di-a e - - - - - - jus
5. Et misericórdia . . . a pro-gé-ni-e in . .
. pro-gé - - - - - - - - - ni-es ti-mén-ti-bus e - - um.
gé-ni-e in . . . pro-gé - - - ni-es ti-mén-ti-bus e - - um.
in . . . pro-gé-ni-es ti-mén-ti-bus e - - um.
. pro-gé-ni - es ti-mén-ti-bus e - - um.

6. Fe - cit poténtiam | in brá-chi - o su - o: * dispérsit supérbos men -

1. 2.

te cor-dis su - i. men - te cor-dis su - i.

f *mf*

7. De - pó - su-it po - tén - tes de se - de, et

7. De - pó - su-it po - tén - - - tes de se - de, et ex - al-

7. De-pó - su - it po - tén - - - - - tes de se - de, et ex - al-

7. De - pó - - su - it po - tén - tes de se - de, et ex - al-

. ex - al - tá - vit hú - mi - les.

tá - - vit hú - - mi - les.

tá - - vit hú - - mi - les.

tá - vit hú - - mi - les.

1.

8. E - su - riéntes | im - plé - vit bo - nis: * et dívites di - mí - sit in - á - nes.

2.

di - mí - sit in - á - nes.



mf
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - - - e - rum su - - - - -

mf
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - - - e - rum su - - - - -

mf
9. Sus - cé - pit Is - - - ra - ël pú - e - rum su - - - - -

mf
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - - - e - rum su - - - - -

p
um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - - - - - di-

p
um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di - æ su - - - -

- - - - um, re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di-

p
um. re - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di-

æ . . . su - æ, su - - - - - æ.

- - æ, su - - - - - - - - - æ.

æ, su - - æ. . . . .

æ, su - - - - - - - - - - - - æ.



1\.

10\. Sic-ut locútus est | ad pa-tres nostros, * Abraham, | et sémini e-jus in sæ-cu-la.

2\.

e - jus in sæ - cu - la.

p *mf*

11\. Gló - ri - a Pa - - tri, et Fí - - - - - li - o, et Spi-

p *mf*

11\. Gló - ri - a Pa - - - tri, et Fí - - - - - - li - o, et Spi-

p

11\. Gló - ri - a Pa - - - tri, et Fí - - - - - li - o, et Spi-

p *mf*

11\. Gló - ri - a Pa - - - tri, et . . Fí - - - - li - o, et Spi-

rí - tu - i . . san - - - cto.

rí - tu - i san - - - - - - - cto.

rí - tu - i san - - - - - - - - cto.

rí - tu - i san - - - - - - - cto.

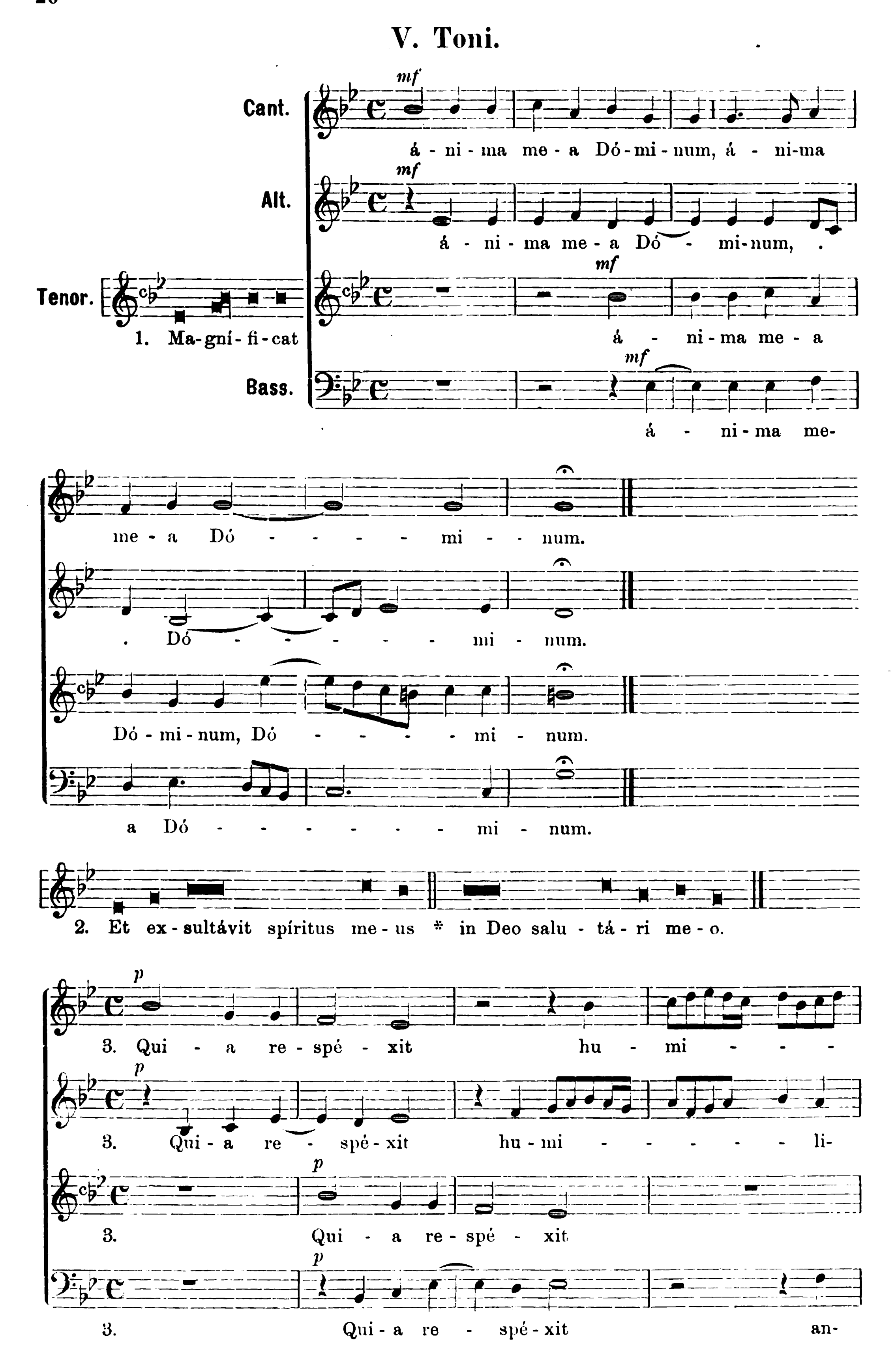
12\. Sic - ut erat in princípio, | et nunc, et sem - per, * et in sæcula sæ -

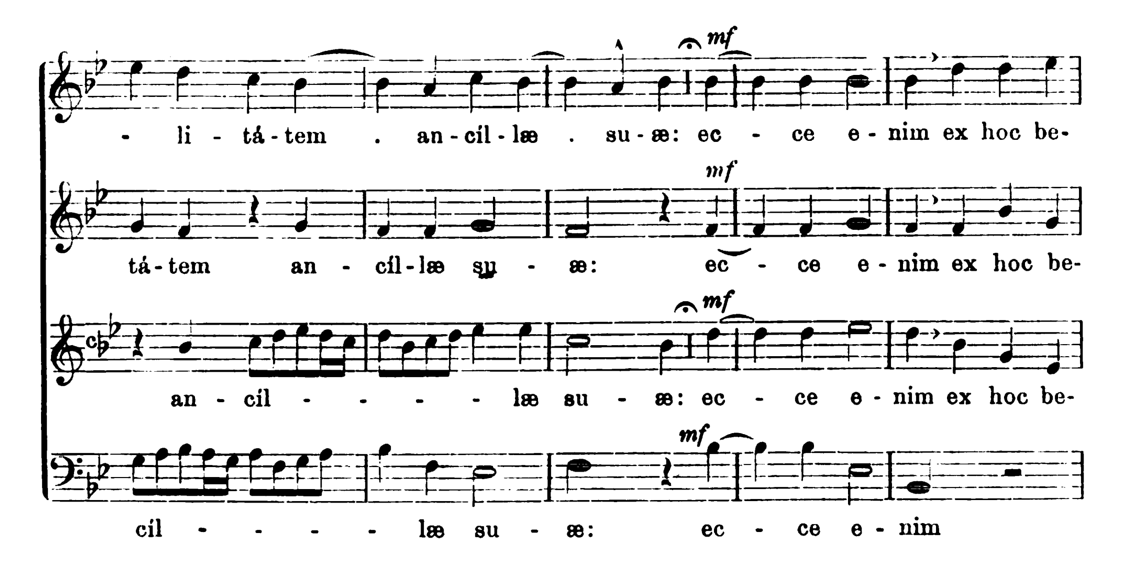
1\. 2.

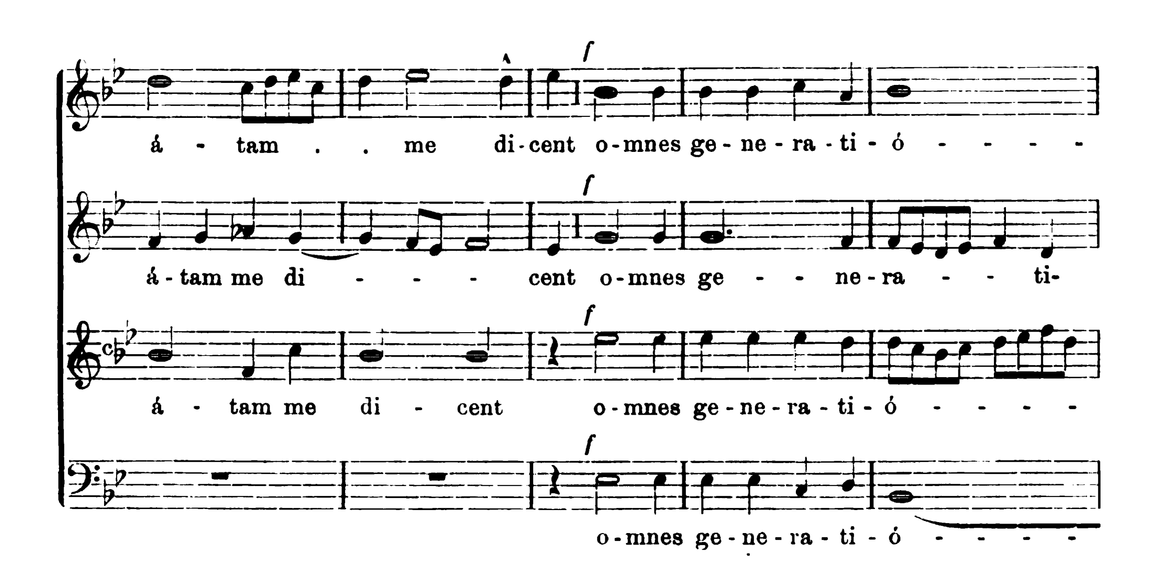
cu - ló - rum. A - men. cu - ló - rum. A - men.

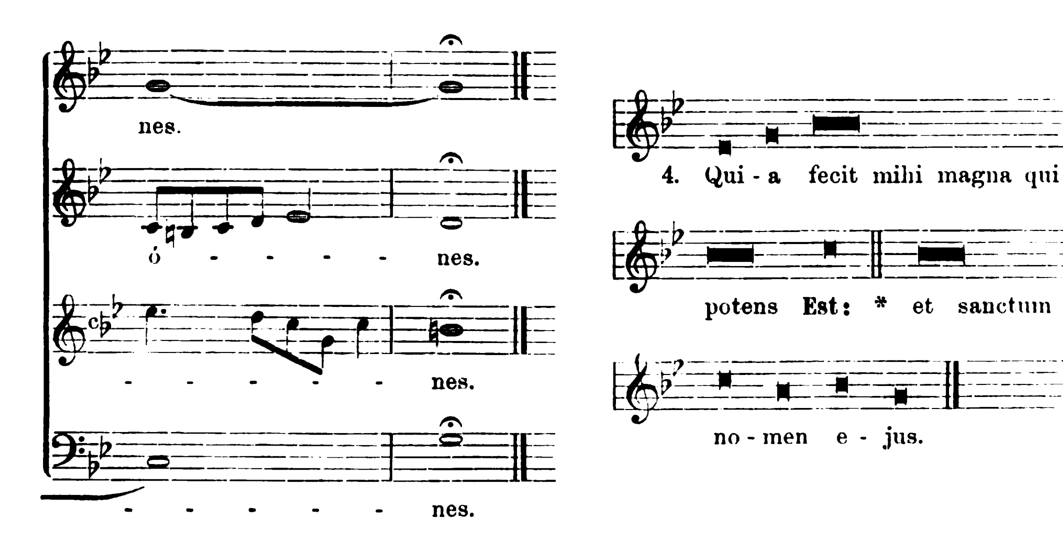


V. Toni.


Cant.
Alt.
Tenor.
Bass.
mf
á - ni - ma me - a Dó - mi - num, á - ni-ma
á - ni - ma me - a Dó - mi-num,
1. Ma-gní-fi-cat
á - ni - ma me - a
á - ni - ma me-
me - a Dó - mi - num.
Dó - mi - num.
Dó - mi - num, Dó - mi - num.
a Dó - mi - num.
2. Et ex-sultávit spíritus me-us * in Deo salu - tá - ri me - o.
p
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi -
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li-
3. Qui - a re - spé - xit
3. Qui - a re - spé - xit an-


mf
- li - tá - tem . an - cil - læ . su - æ: ec - - ce e - nim ex hoc be-
mf
tá - tem an - cíl - læ su - æ: ec - - ce e - nim ex hoc be-
mf
an - cíl - - - - - læ su - æ: ec - - ce e - nim ex hoc be-
mf
cíl - - - - - læ su - æ: ec - - ce e - nim


f
á - tam . . me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - - -
f
á - tam me di - - - - cent o - mnes ge - - - ne - ra - - - ti-
f
á - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - - -
f
o - mnes ge - ne - ra - ti - ó - - - -


nes.
ó - - - - - nes.
- - - - - - nes.
- - - - - - nes.
4. Qui - a fecit mihi magna qui
potens Est: * et sanctum
no - men e - jus.

5. Et mi-se-ri-cór - - di-a e - jus

5. Et mi-se-ri-cór - di - a e - jus a pro-gé-ni-e in

5. Et mi-se-ri-cór - di - a e - jus a pro-gé-ni-ę in

5. Et mi-se-ri-cór - di - a e - jus . . . in

ti - mén - ti-bus e - - - - um.

. pro-gé-ni-es ti-mén - - ti bus . . . e - um.

. pro-gé-ni-es ti-mén - - ti-bus . . . e - um.

. pro-gé-ni-es ti - mén - ti-bus e - - - - um.

6. Fe-cit poténtiam | in bráchio su-o: * dispérsit supérbos | mente cor-dis su-i.
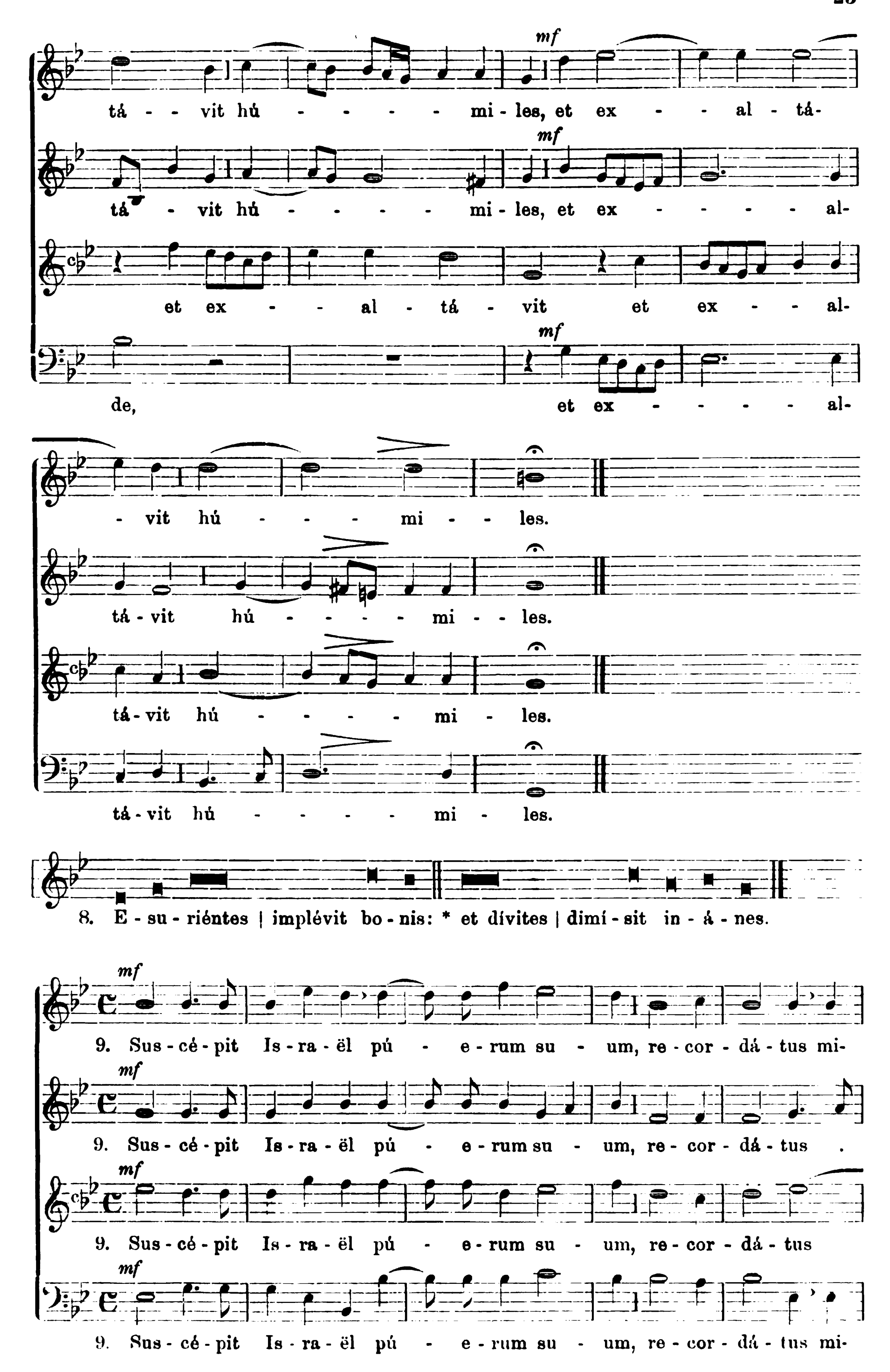
7. Depósuit . . . et ex - - al-
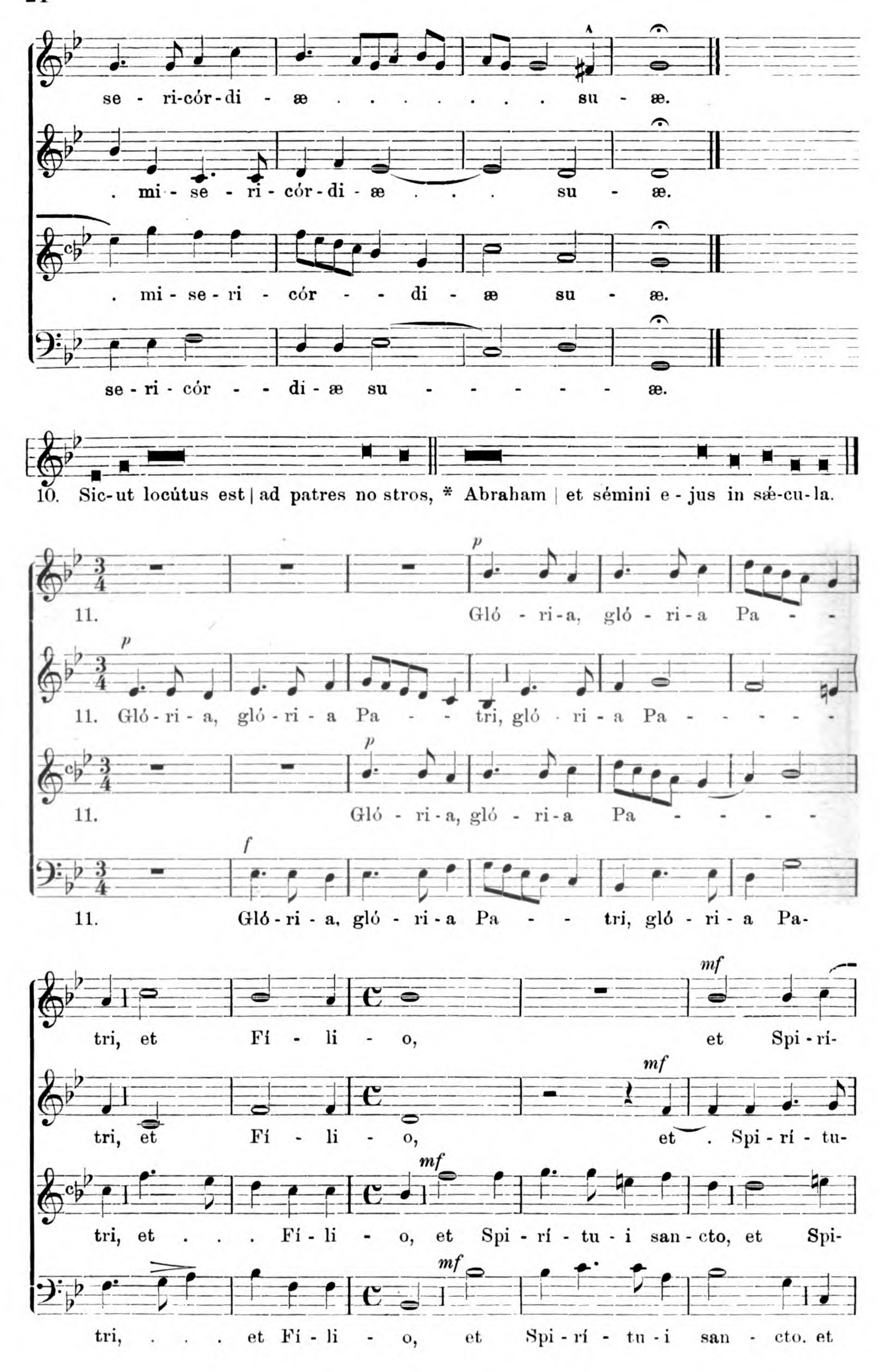
7. De-pó-su-it po-tén - - tes de se-de, et ex - al-

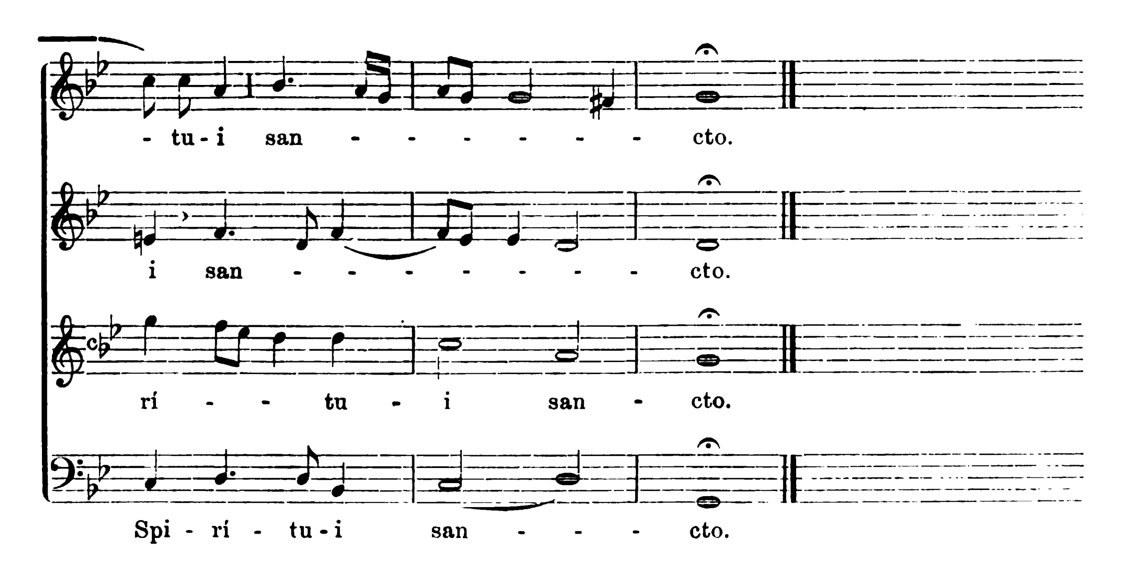
7. De-pó-su-it po-tén - - tes . . . de se - - de,

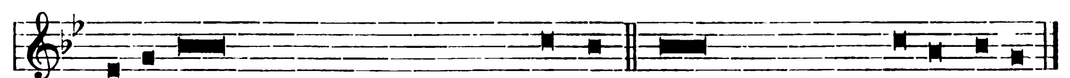
7. De - pó - - - su - it po-tén - tes de se-




mf
tá - - vit hú - - - - - mi - les, et ex - - - al - tá-
tá - vit hú - - - - - mi - les, et ex - - - - - al-
et ex - - - al - tá - vit et ex - - - al-
de, et ex - - - - - al-
- vit hú - - - - mi - - les.
tá - vit hú - - - - - mi - - les.
tá - vit hú - - - - - mi - les.
tá - vit hú - - - - - mi - les.
8. E - su - riéntes | implévit bo - nis: * et dívites | dimí - sit in - á - nes.
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um, re - cor - dá - tus mi-
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um, re - cor - dá - tus .
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um, re - cor - dá - tus
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um, re - cor - dá - tus mi-

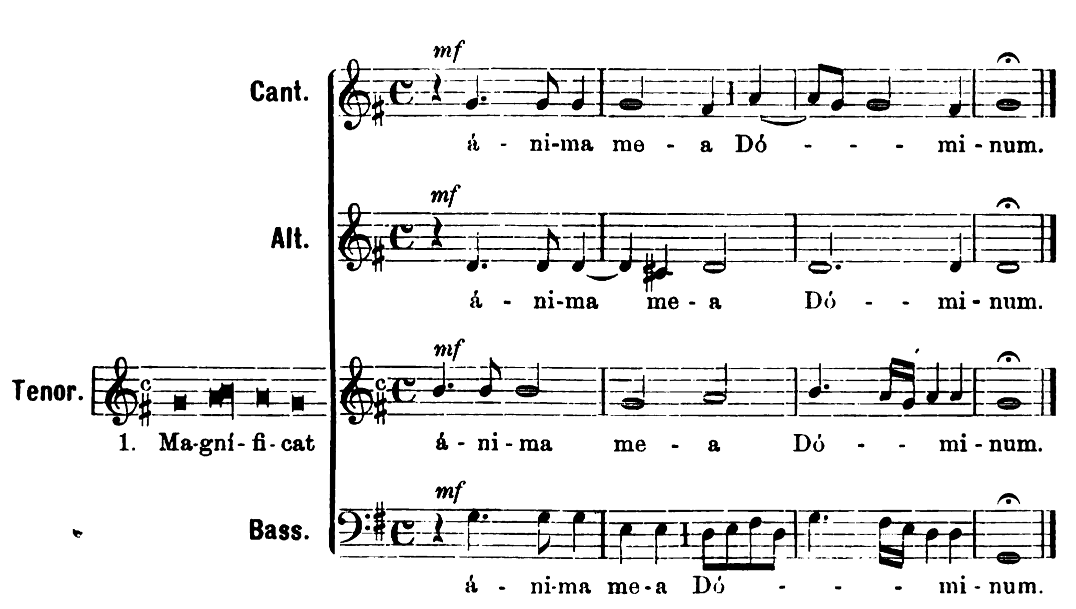

se - ri-cór-di - æ . . . . su - æ.
. mi - se - ri - cór - di - æ . . . su - æ.
. mi - se - ri - cór - - di - æ su - æ.
se - ri - cór - - di - æ su - - - - - - - æ.
10. Sic-ut locútus est | ad patres no stros, * Abraham | et sémini e - jus in sǽ-cu-la.
11. Gló - ri-a, gló - ri-a Pa - -
11. Gló-ri - a, gló - ri - a Pa - - tri, gló - ri - a Pa - - - - -
11. Gló - ri - a, gló - ri - a Pa - - - - -
11. Gló - ri - a, gló - ri - a Pa - - tri, gló - ri - a Pa-
tri, et Fí - li - o, et Spi - rí-
tri, et Fí - li - o, et . Spi - rí - tu-
tri, et . . . Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto, et Spi-
tri, . . . et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto. et

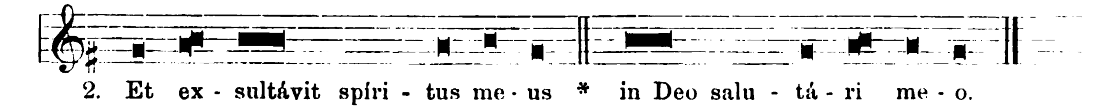

- tu - i san - - - - - - - - cto.
i san - - - - - - - - - - cto.
rí - - tu - i san - cto.
Spi - rí - tu - i san - - - - cto.


12. Sic-ut erat in princípio, | et nunc, et semper, * et in sǽcula sæcu - ló-rum. A-men.

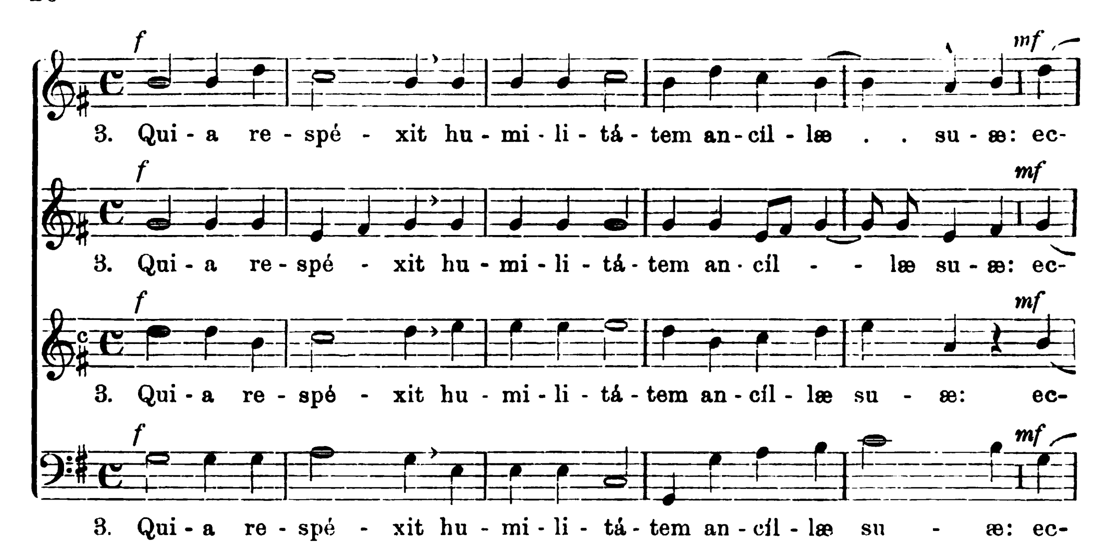


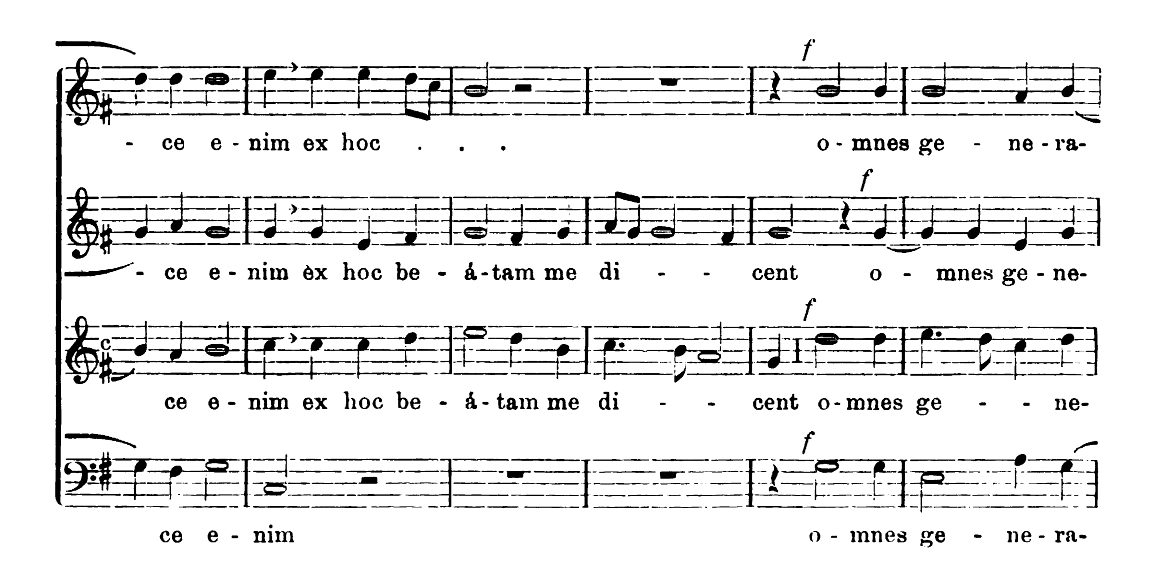
VI. Toni.

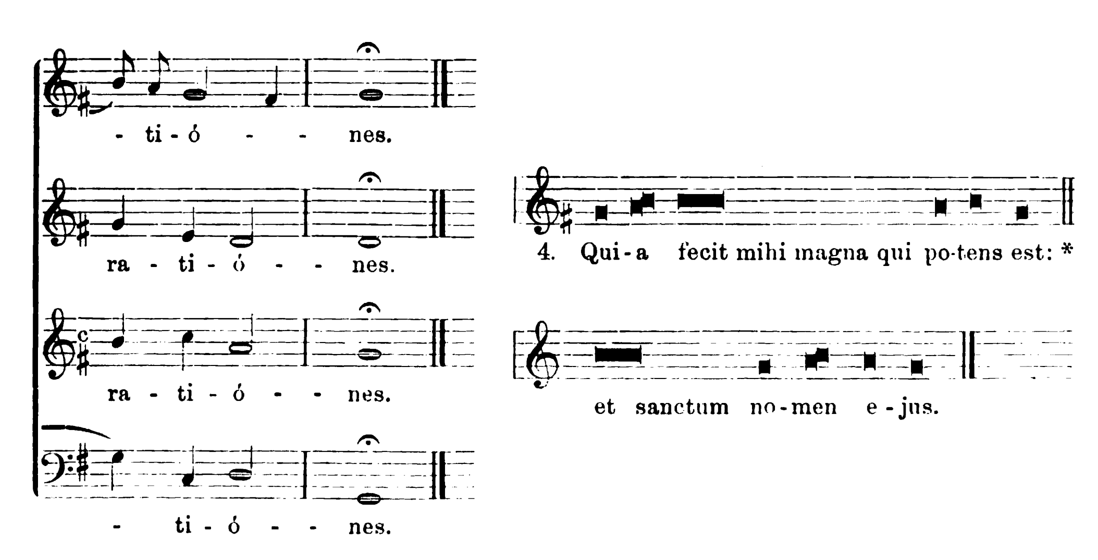

Cant.
mf
á - ni-ma me - a Dó - - - - mi - num.
Alt.
mf
á - ni-ma me - a Dó - - mi - num.
Tenor.
1. Ma-gní - fi - cat
mf
á - ni - ma me - a Dó - - mi - num.
Bass.
mf
á - ni-ma me-a Dó - - - - mi - num.


2. Et ex - sultávit spíri - tus me - us * in Deo salu - tá - ri me - o.




f
mf
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cil - læ . . su - æ: ec-
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cil - - læ su - æ: ec-
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cil - læ su - æ: ec-
3. Qui - a re - spé - xit hu - mi - li - tá - tem an - cil - læ su - æ: ec-


f
- ce e - nim ex hoc . . . o - mnes ge - ne - ra-
- ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - - cent o - mnes ge - ne-
ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - - cent o - mnes ge - - ne-
ce e - nim o - mnes ge - ne - ra-


- ti - ó - - nes.
ra - ti - ó - - nes.
ra - ti - ó - - nes.
- ti - ó - - nes.
4. Qui - a fecit mihi magna qui po - tens est: *
et sanctum no - men e - jus.

p

5. Et mi - se - ri - cór - di - a e - jus a . pro - gé - ni-

p

5. Et mi - se - ri - cór - di - a . e - - - - jus a . pro - gé - ni-

p

5. Et mi - se - ri cór - di - a e - - jus a . pro - gé - ni-

p

5. Et misericórdia . . . a . pro gé - ni-

e in pro - gé - - ni - es ti - mén - ti - bus e - - - - - um.

e in pro - gé - - - ni - es ti - mén - ti - bus e - - - um.

e in pro - gé - ni - es . . . ti - mén - ti - bus e - - - - um.

e ti - mén - ti - bus e - um, ti - mén - ti - bus e - um.

6. Fe-cit poténtiam in bráchi - o su - o: * dispérsit supérbos | mente cor-dis su - i.

f *mf*

7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - de, et ex - al - tá - vit hú - mi - les.

f *mf*

7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - de, et ex - al - tá - vit hú - mi - les.
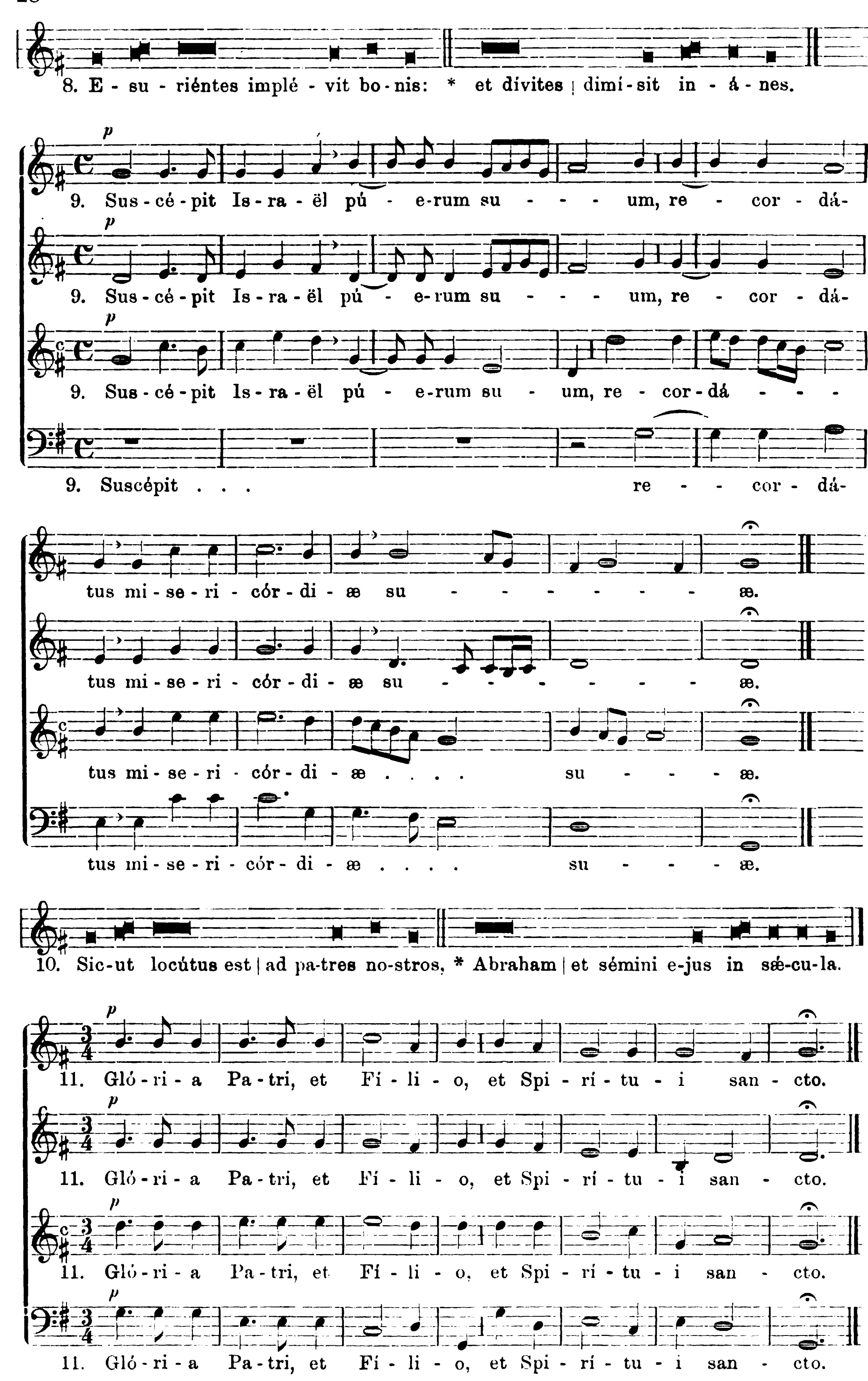
f *mf*

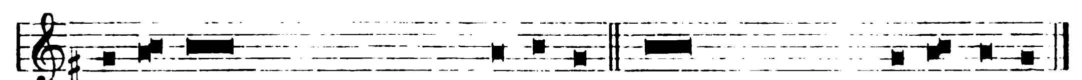
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - de, et ex - al - tá - vit hú - mi - les.

f *mf*

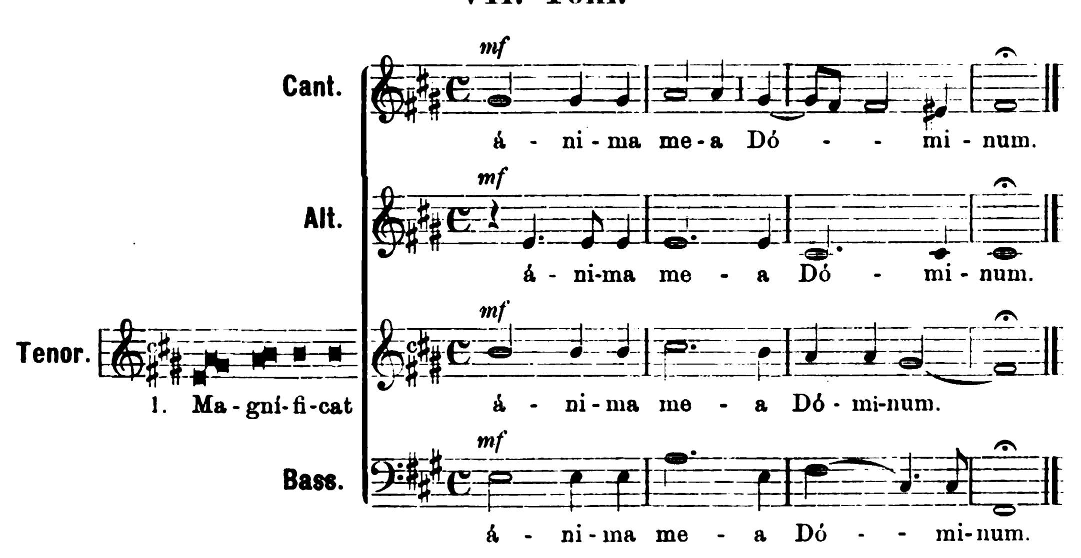
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - de, et ex - al - tá - vit hú - mi - les.
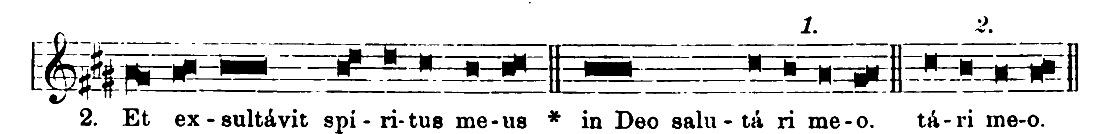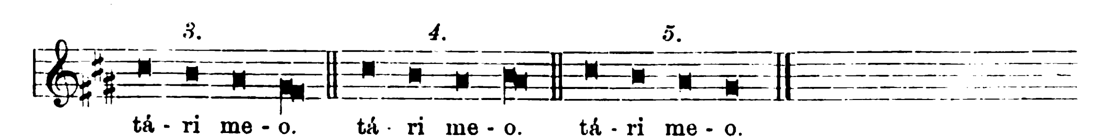



8. E - su - riéntes implé - vit bo - nis: * et divites | dimí - sit in - á - nes.
p
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - - - - um, re - cor - dá-
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - - - - um, re - cor - dá-
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um, re - cor - dá - - -
9. Suscépit . . . re - - cor - dá-
tus mi - se - ri - cór - di - æ su - - - - - - - - æ.
tus mi - se - ri - cór - di - æ su - - - - - - - - æ.
tus mi - se - ri - cór - di - æ . . . . su - - - - æ.
tus mi - se - ri - cór - di - æ . . . . su - - - - æ.
10. Sic - ut locútus est | ad pa - tres no - stros, * Abraham | et sémini e - jus in sǽ - cu - la.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.
11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.

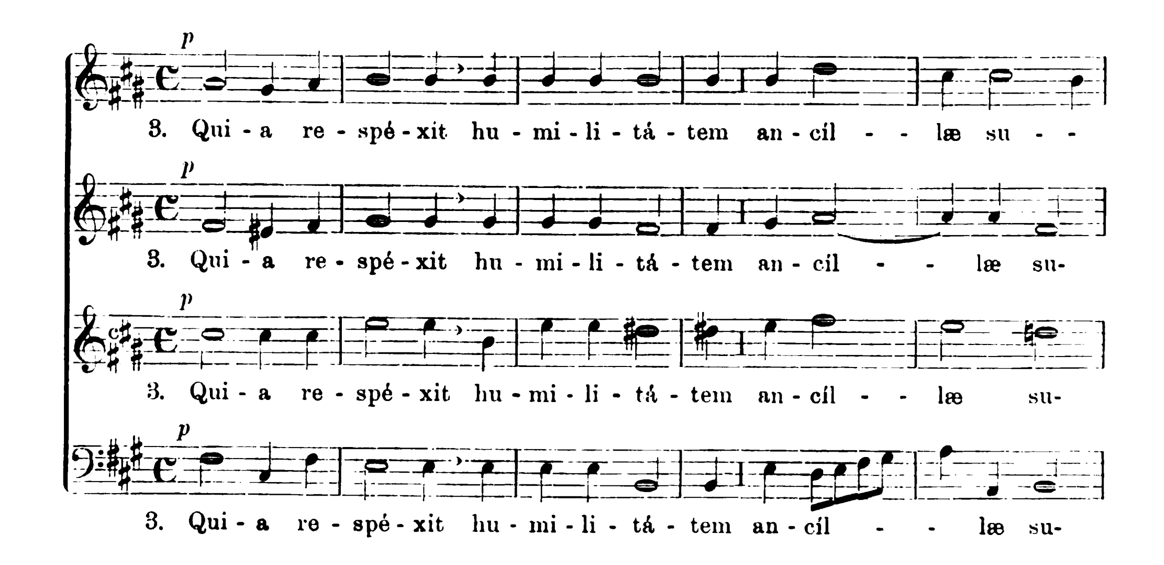

12. Sic-ut erat in princípio, | et nunc, et semper, * et in sæcula sæcu - ló-rum. A-men.

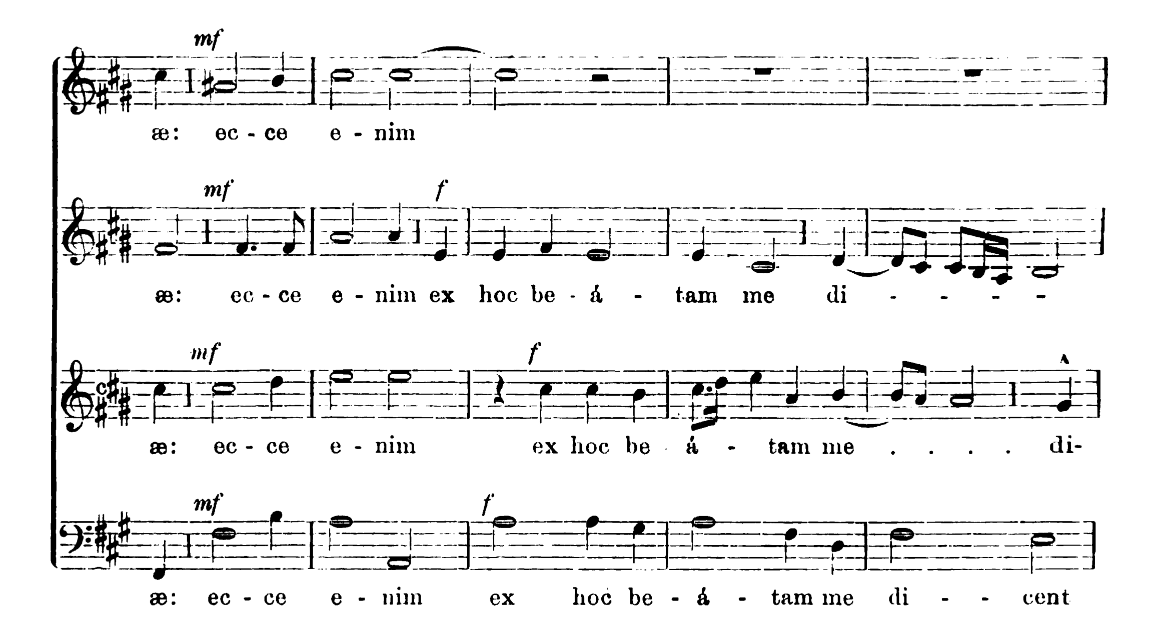
VII. Toni.

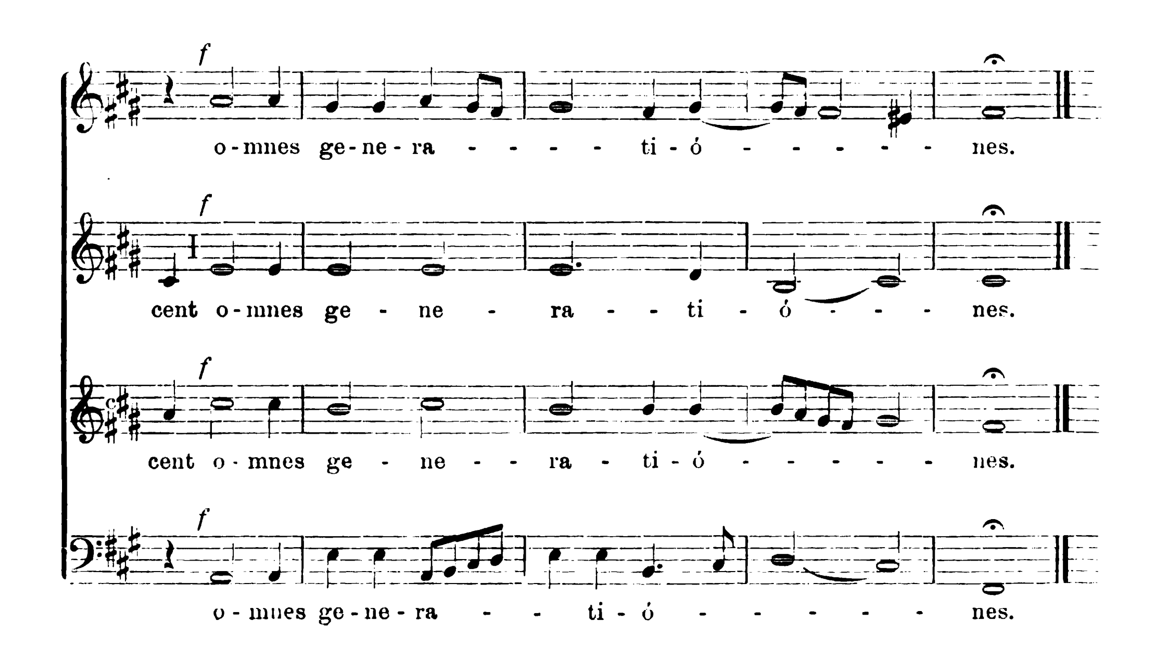

Cant.
Alt.
Tenor.
Bass.
mf
á - ni-ma me-a Dó - - mi-num.
á - ni-ma me - a Dó - mi-num.
1. Ma-gní-fi-cat
á - ni-ma me - a Dó-mi-num.
á - ni-ma me - a Dó - - mi-num.

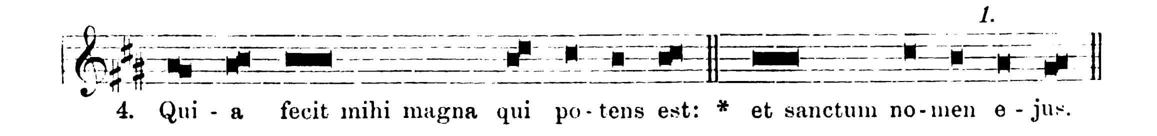

1.
2.
2. Et ex-sultávit spi-ri-tus me-us * in Deo salu-tá ri me-o. tá-ri me-o.
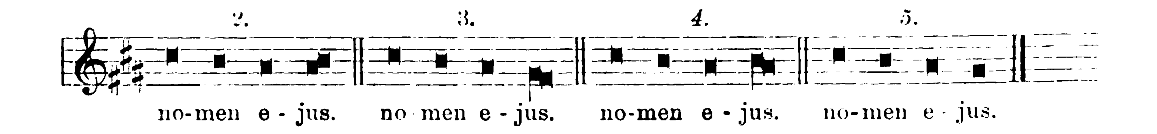

3.
4.
5.
tá-ri me-o. tá-ri me-o. tá-ri me-o.
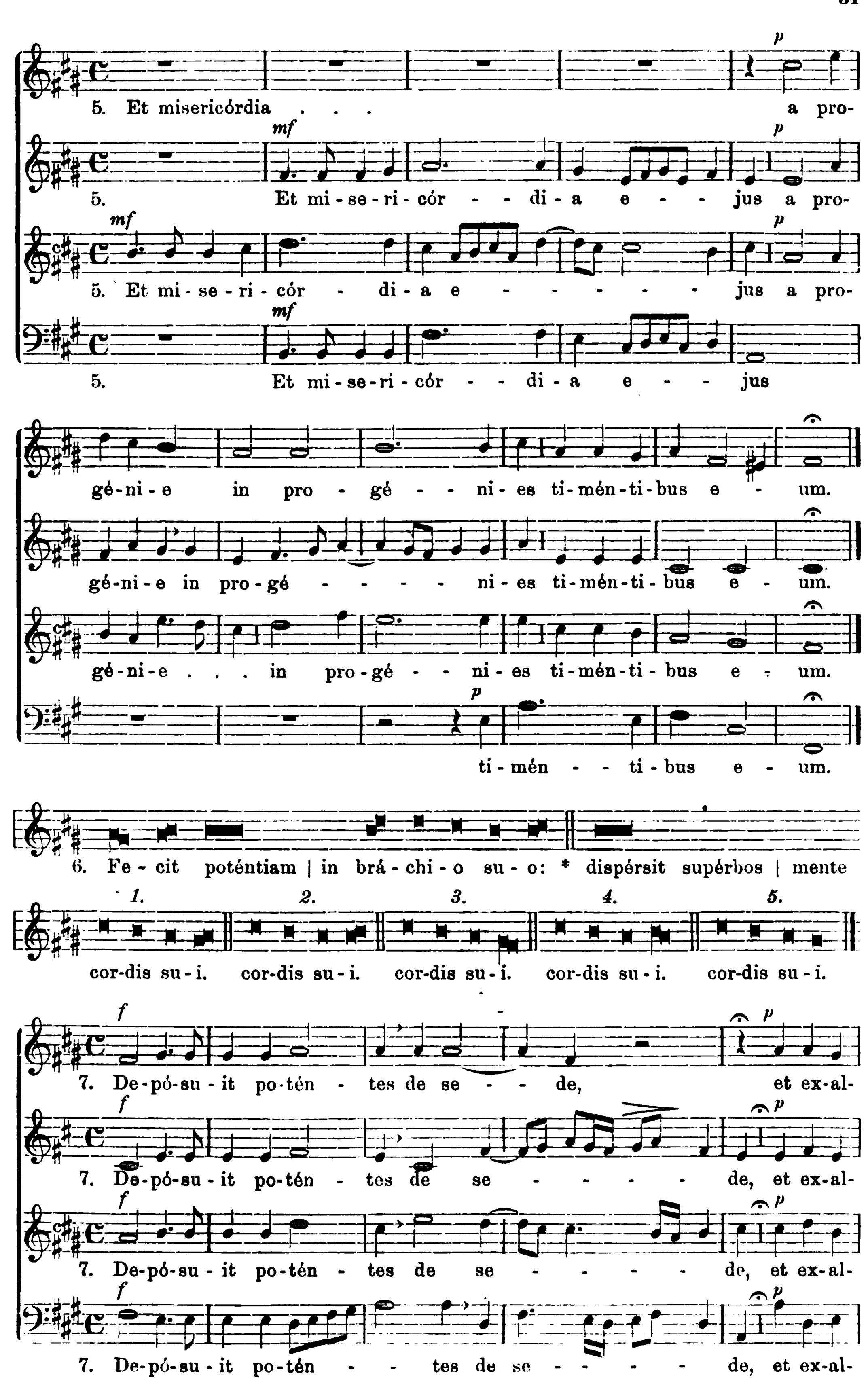

p
3. Qui-a re-spé-xit hu-mi-li-tá-tem an-cíl - - læ su - -
3. Qui-a re-spé-xit hu-mi-li-tá-tem an-cíl - - læ su-
3. Qui-a re-spé-xit hu-mi-li-tá-tem an-cíl - - læ su-
3. Qui-a re-spé-xit hu-mi-li-tá-tem an-cíl - - læ su-

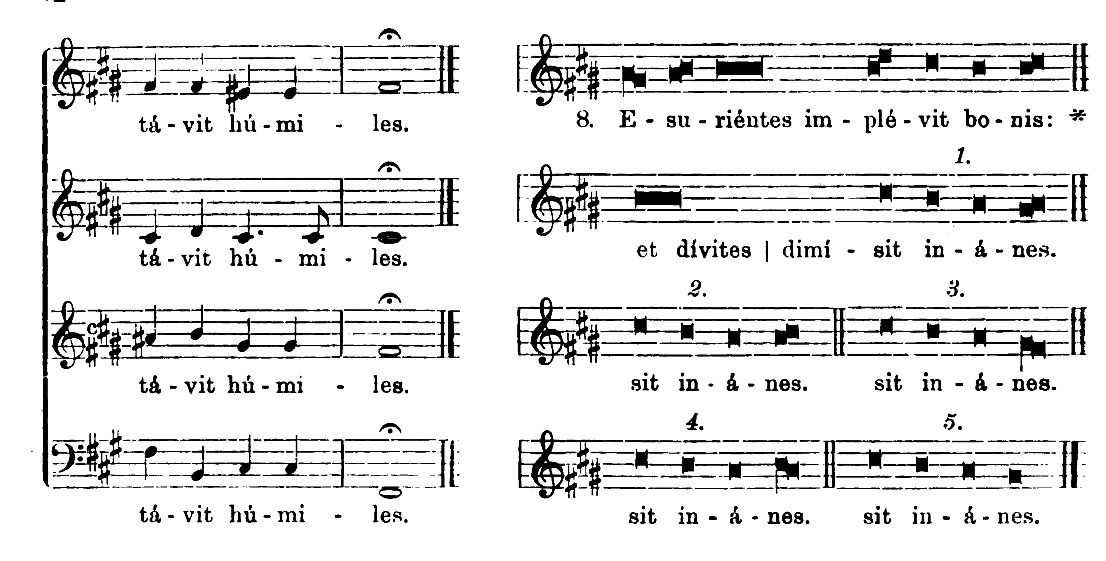

mf
æ: ec - ce e - nim
mf f
æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - - - - -
mf f
æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me . . . . di-
mf f
æ: ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di - - - cent

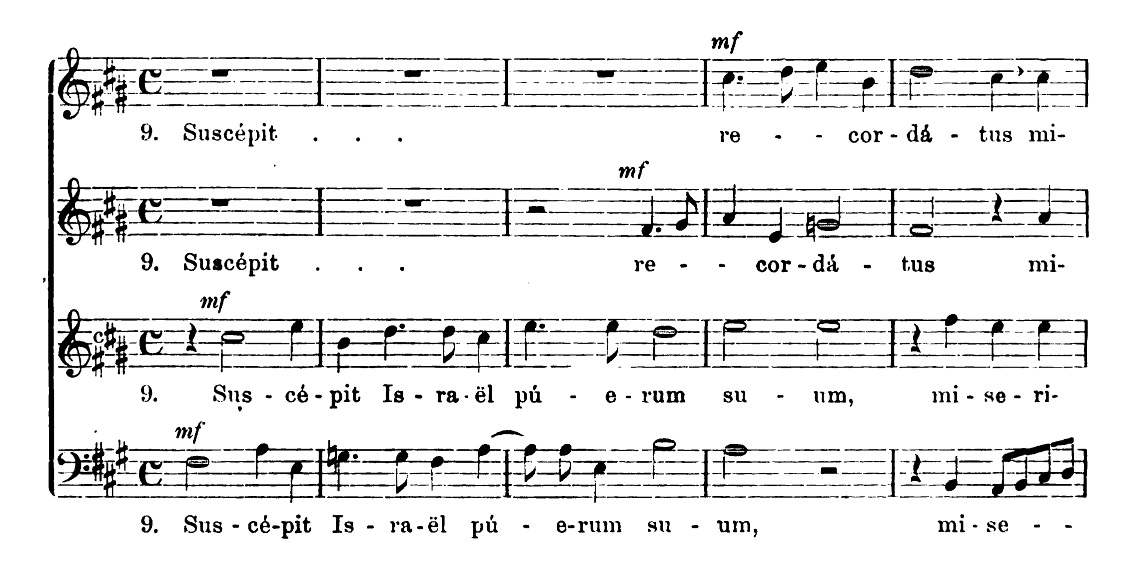

f
o - mnes ge - ne - ra - - - - - ti - ó - - - - - - - nes.
f
cent o - mnes ge - ne - ra - - - ti - ó - - - - nes.
f
cent o - mnes ge - ne - - ra - ti - ó - - - - - - nes.
f
o - mnes ge - ne - ra - - ti - ó - - - - - - - nes.
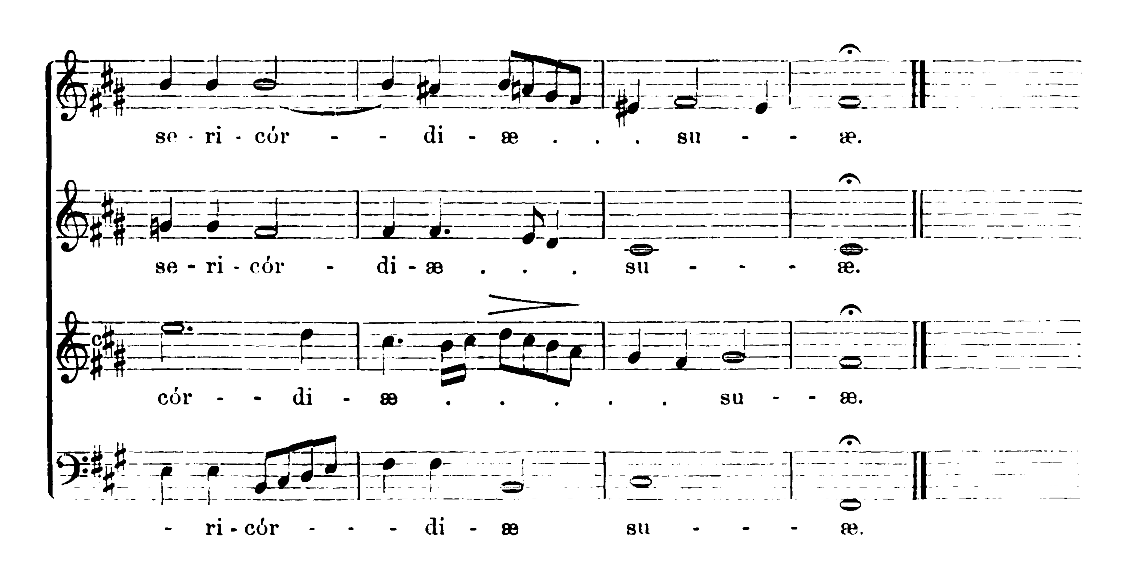

1.
4. Qui - a fecit mihi magna qui po - tens est: * et sanctum no - men e - jus.


2. 3. 4. 5.
no - men e - jus. no men e - jus. no - men e - jus. no - men e - jus.


5. Et misericórdia . . . a pro-
5. Et mi-se-ri-cór - - di-a e - - - jus a pro-
5. Et mi-se-ri-cór - di-a e - - - - - - jus a pro-
5. Et mi-se-ri-cór - - di-a e - - - jus
gé-ni-e in pro - gé - - ni-es ti-mén-ti-bus e - um.
gé-ni-e in pro-gé - - - - - ni-es ti-mén-ti-bus e - um.
gé-ni-e . . . in pro-gé - - ni-es ti-mén-ti-bus e - um.
ti-mén - - ti-bus e - um.
6. Fe-cit poténtiam | in brá-chi-o su-o: * dispérsit supérbos | mente
cor-dis su-i. cor-dis su-i. cor-dis su-i. cor-dis su-i. cor-dis su-i.
7. De-pó-su-it po-tén - tes de se - - - de, et ex-al-
7. De-pó-su-it po-tén - tes de se - - - - - de, et ex-al-
7. De-pó-su-it po-tén - tes de se - - - - - de, et ex-al-
7. De-pó-su-it po-tén - - - tes de se - - - - de, et ex-al-


tá - vit hú - mi - les.
8. E - su - riéntes im - plé - vit bo - nis: *
tá - vit hú - mi - les.
1.
et dívites | dimí - sit in - á - nes.
tá - vit hú - mi - les.
2.
sit in - á - nes.
3.
sit in - á - nes.
tá - vit hú - mi - les.
4.
sit in - á - nes.
5.
sit in - á - nes.


mf
9. Suscépit . . . re - - cor - dá - tus mi-
mf
9. Suscépit . . . re - - cor - dá - tus mi-
mf
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - e - rum su - um, mi - se - ri-
mf
9. Sus - cé-pit Is - ra - ël pú - e-rum su - um, mi - se - -


se - ri - cór - - di - æ . . . su - - æ.
se - ri - cór - di - æ . . . su - - - æ.
cór - - di - æ . . . . . su - - æ.
- ri - cór - - - di - æ su - - - æ.

10. Sic - ut locútus est | ad pa - tres no - stros, * Abraham, | et sémini e -

1. jus in sǽ-cu-la. 2. jus in sǽ-cu-la. 3. jus in sǽ-cu-la. 4. jus in sǽ-cu-la.

5. jus in sǽ - cu - la.

p

11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et . . . Spi - rí-

p

11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et . . Spi - rí-

p

11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - - li - o, et . . Spi - rí-

p

11. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et . . Spi - rí-

- tu - i san - - - - cto.

- tu - i san - - - - - cto.

- tu - i san - - - cto.

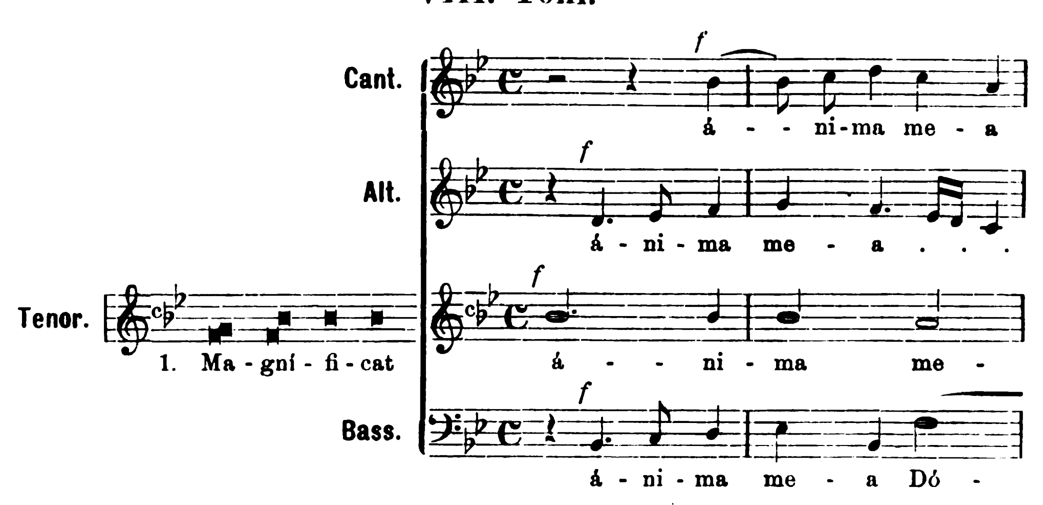
- tu - i san - - - - cto.

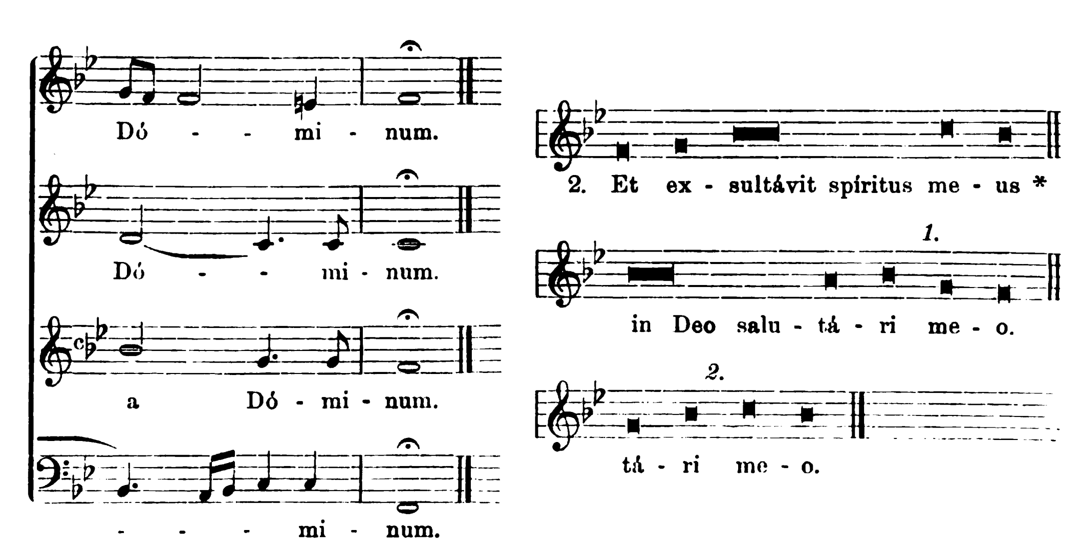
12. Sic - ut erat in princípio, | et nunc, et sem - per, * et in sǽcula sæcu-

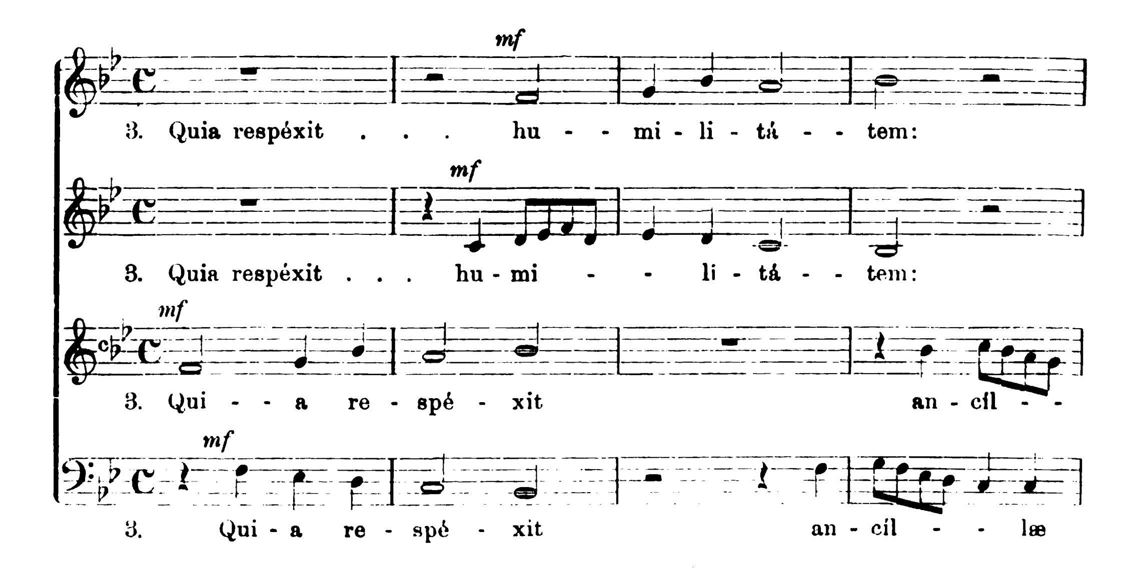
1. ló-rum. A-men. 2. ló-rum. A-men. 3. ló-rum. A-men. 4. ló - rum. A-men. 5. ló rum. A-men.

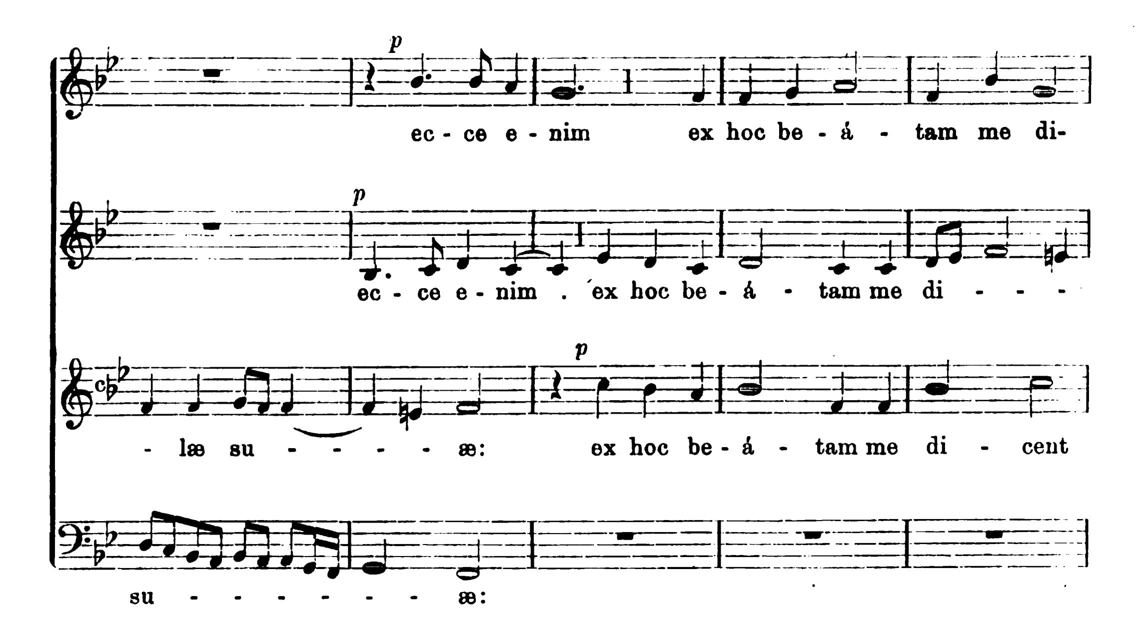


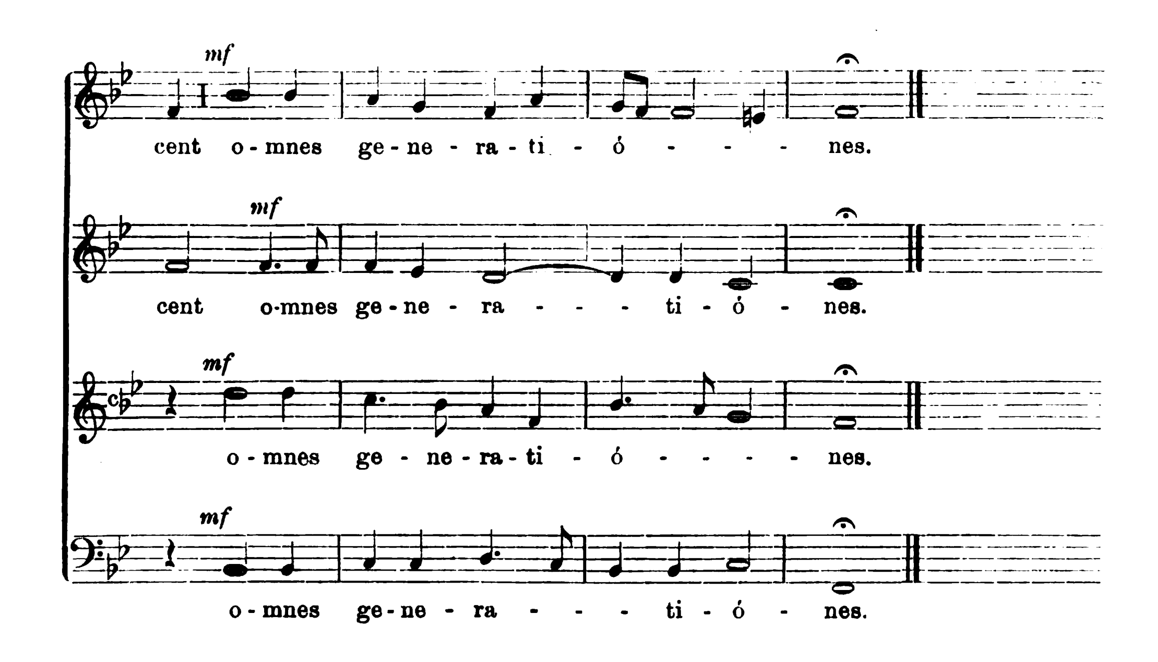
VIII. Toni.

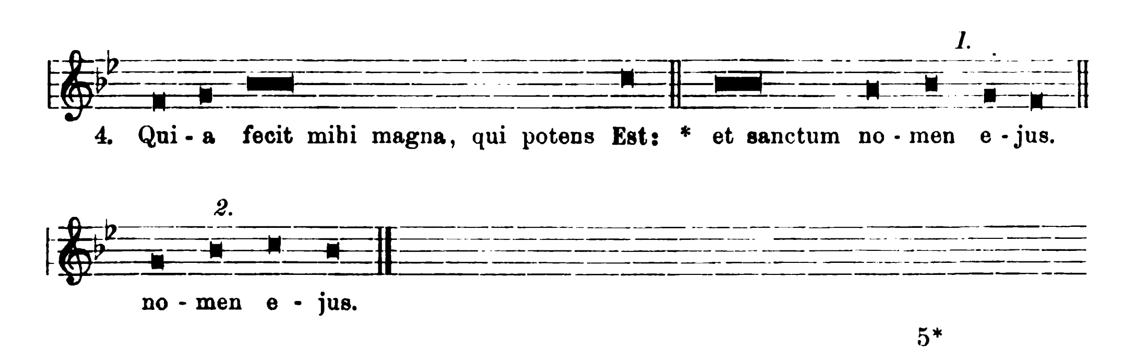

Cant.
f
á - - ni-ma me - a
Alt.
f
á - ni - ma me - - a . . .
Tenor.
1. Ma - gní - fi - cat
f
á - - - ni - ma me -
Bass.
f
á - ni - ma me - a Dó -

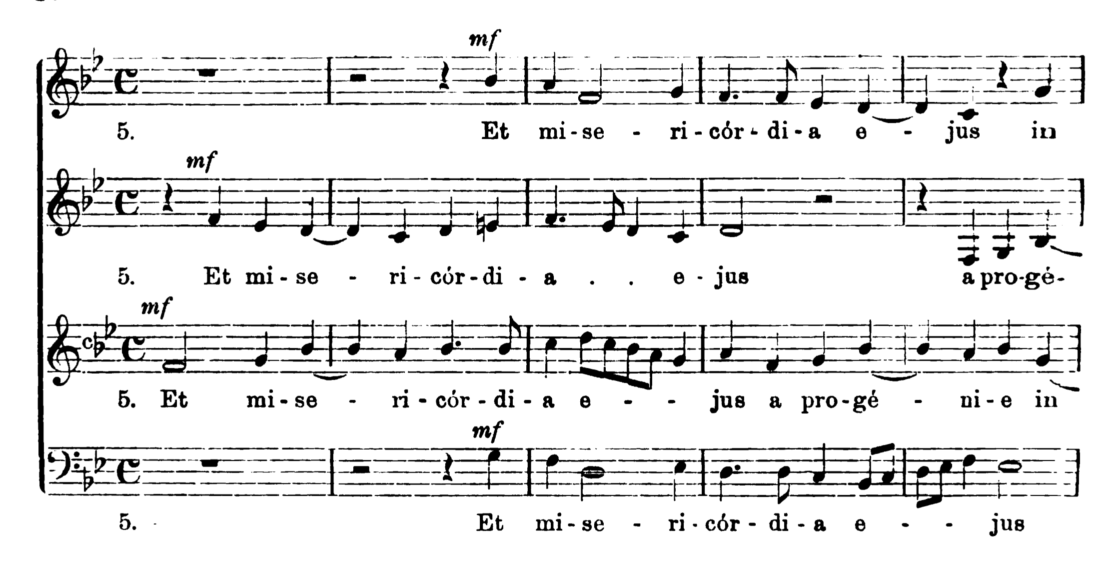

Dó - - mi - num.
Dó - - mi - num.
a Dó - mi - num.
- - - mi - num.
2. Et ex - sultávit spíritus me - us *
1.
in Deo salu - tá - ri me - o.
2.
tá - ri me - o.

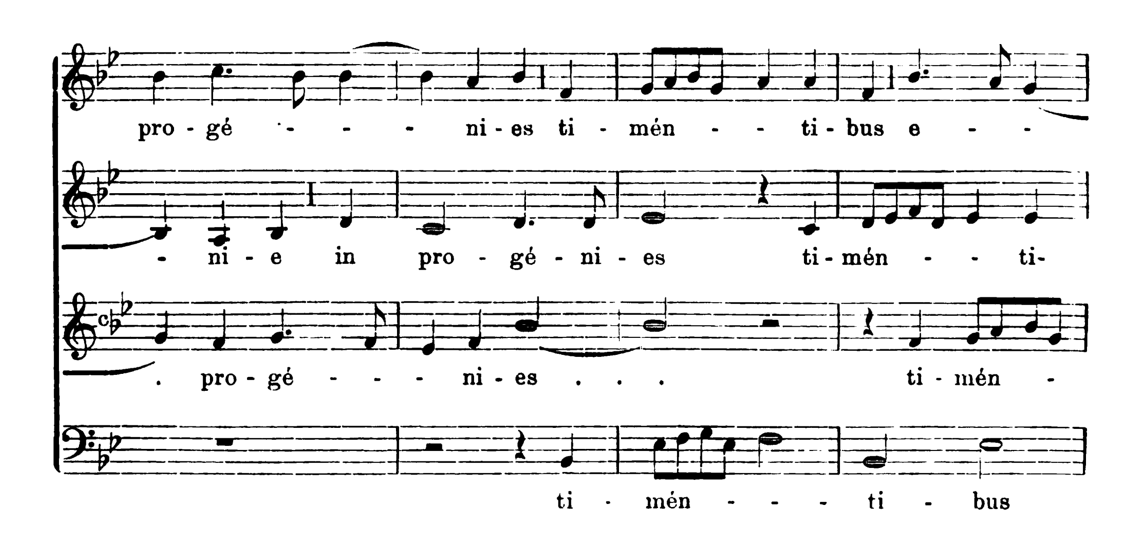

mf
3. Quia respéxit . . . hu - - mi - li - tá - - tem:
mf
3. Quia respéxit . . . hu - mi - - li - tá - - tem:
mf
3. Qui - - a re - spé - xit an - cil - -
mf
3. Qui - a re - spé - xit an - cil - - læ

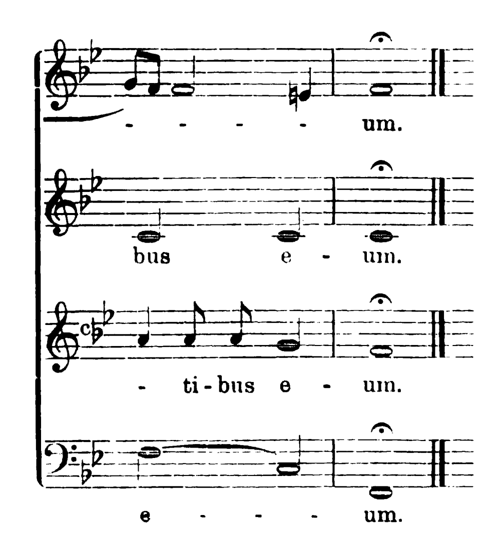

p
ec - ce e - nim ex hoc be - á - tam me di-
p
ec - ce e - nim . ex hoc be - á - tam me di - - -
p
- læ su - - - - - æ: ex hoc be - á - tam me di - cent
su - - - - - - - æ:
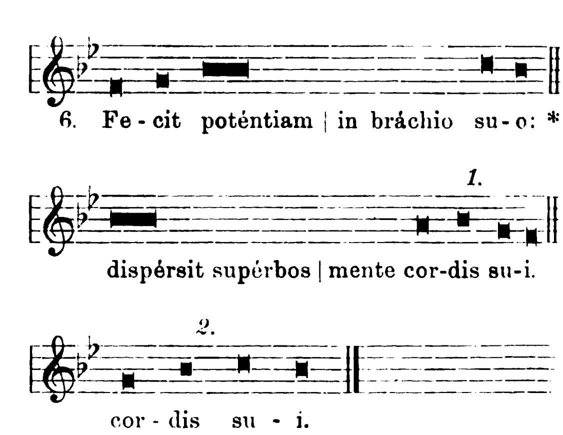

mf
cent o-mnes ge-ne-ra-ti - ó - - - - nes.
mf
cent o-mnes ge-ne - ra - - - - ti - ó - nes.
mf
o-mnes ge - ne-ra-ti - ó - - - - - nes.
mf
o-mnes ge-ne - ra - - - - ti - ó - nes.
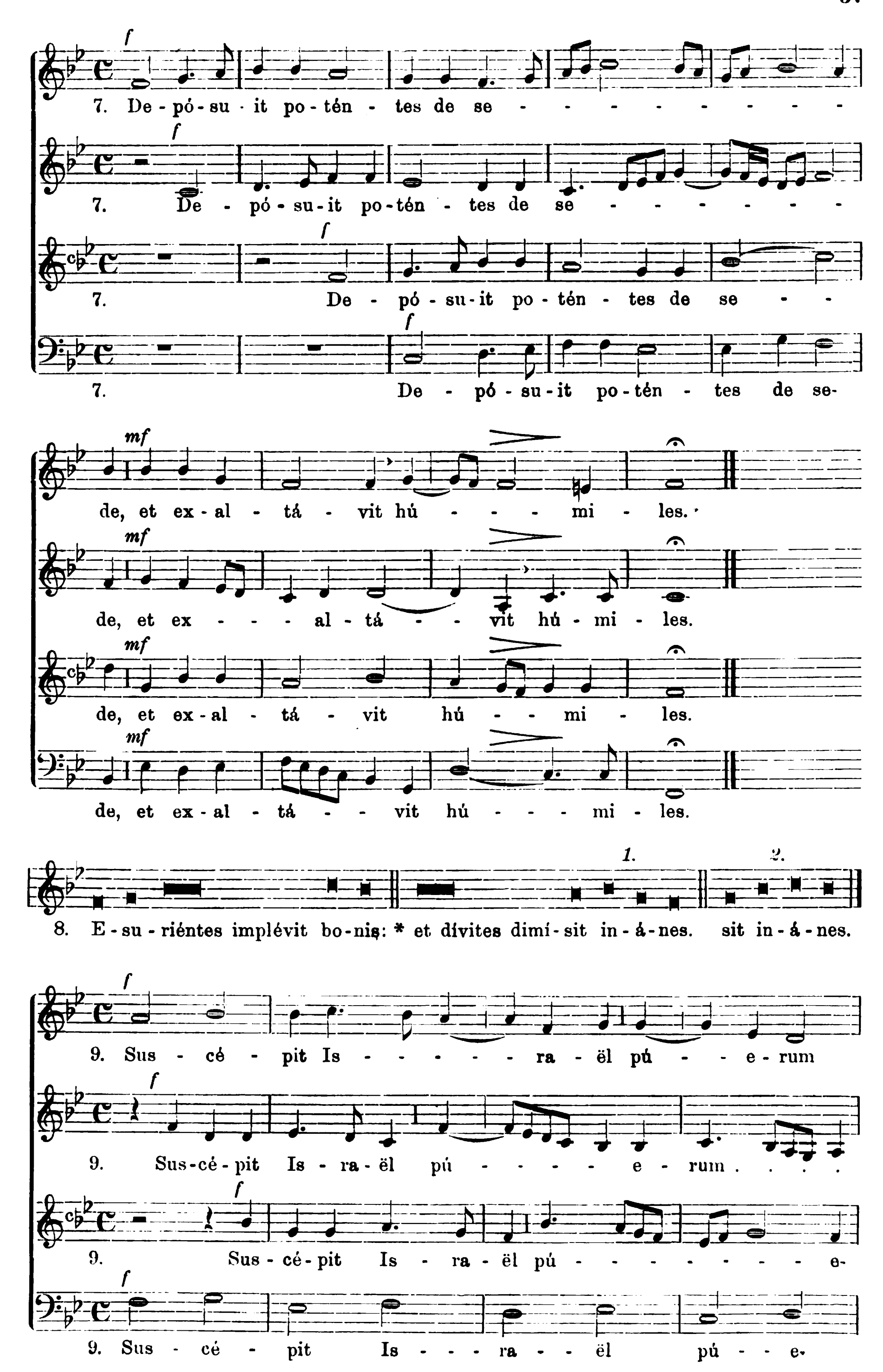

1.
4. Qui - a fecit mihi magna, qui potens Est: * et sanctum no - men e - jus.
2.
no - men e - jus.
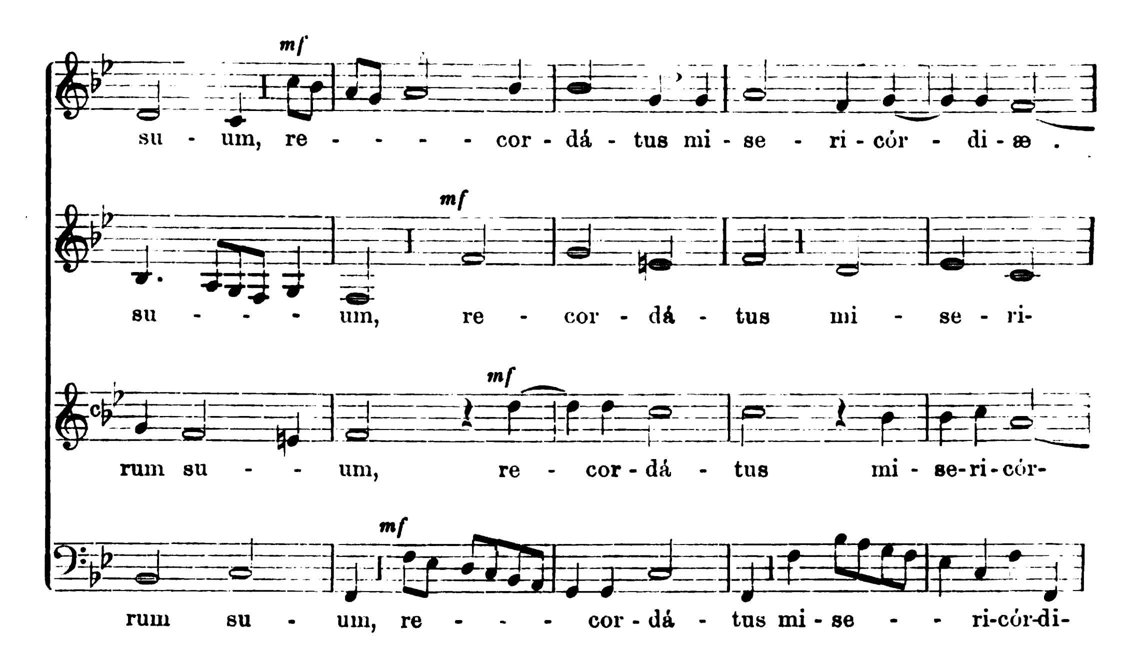

mf
5. Et mi-se - ri-cór-di-a e - jus in
5. Et mi-se - ri-cór-di - a . . e-jus a pro-gé-
5. Et mi-se - ri-cór-di-a e - - jus a pro-gé - ni-e in
5. Et mi-se - ri-cór-di-a e - - jus
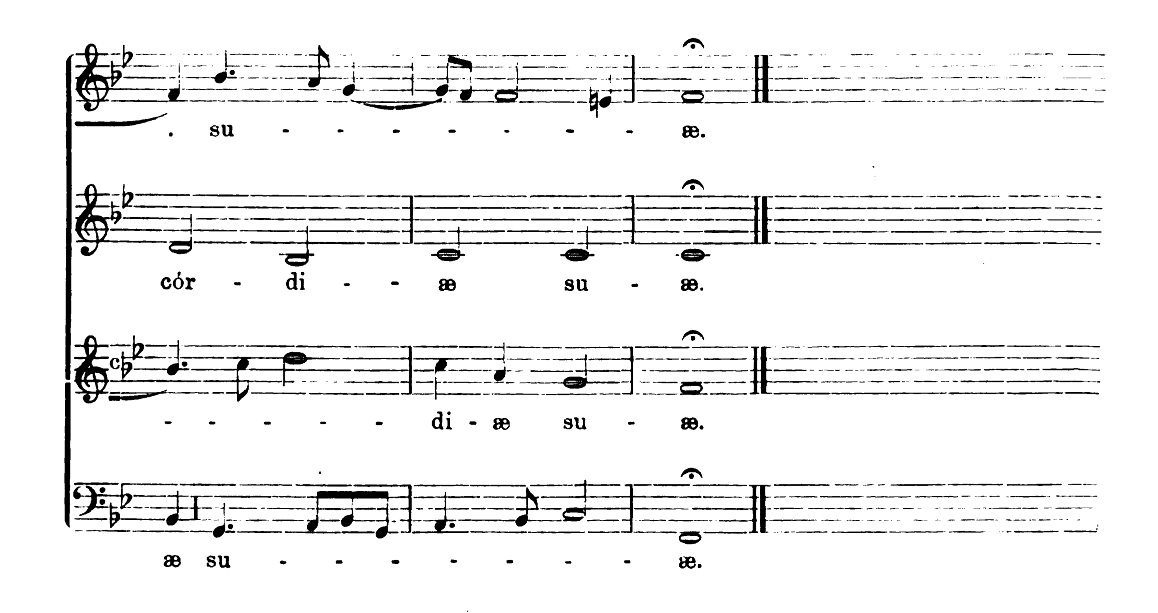

pro-gé - - - ni-es ti-mén - - ti-bus e - -
- ni - e in pro - gé - ni - es ti-mén - - ti-
. pro-gé - - - ni-es . . . ti-mén -
ti - mén - - - ti - bus

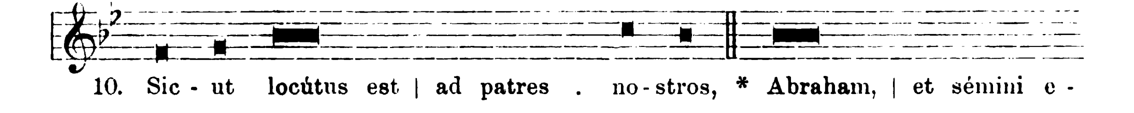

- - - - um.
bus e - um.
- ti-bus e - um.
e - - - um.
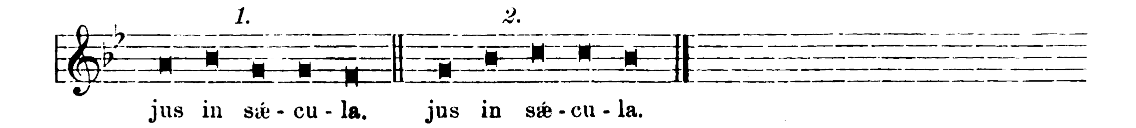

6. Fe-cit poténtiam | in bráchio su-o: *
1.
dispérsit supérbos | mente cor-dis su-i.
2.
cor - dis su - i.
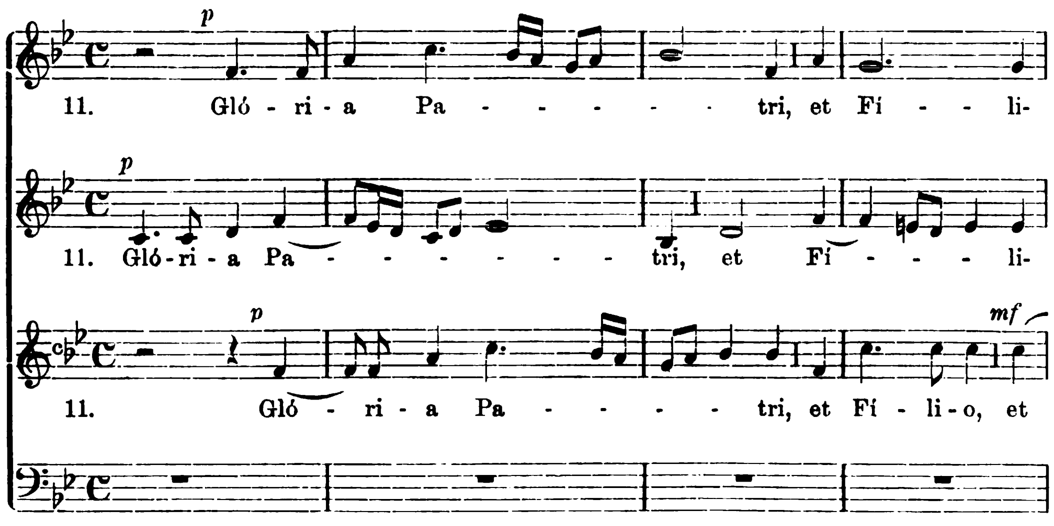

f
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - - - - - - - - -
f
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - - - - - - -
f
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se - -
f
7. De - pó - su - it po - tén - tes de se-
mf
de, et ex - al - tá - vit hú - - - mi - les.
mf
de, et ex - - - - al - tá - - vit hú - mi - les.
mf
de, et ex - al - tá - vit hú - - - mi - les.
mf
de, et ex - al - tá - - vit hú - - - mi - les.
1. 2.
8. E - su - riéntes implévit bo - nis: * et dívites dimí - sit in - á - nes. sit in - á - nes.
f
9. Sus - cé - pit Is - - - - - - ra - ël pú - - e - rum
f
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - - - - e - rum . . . .
f
9. Sus - cé - pit Is - ra - ël pú - - - - - - - - e-
f
9. Sus - cé - pit Is - - - ra - - ël pú - - e-

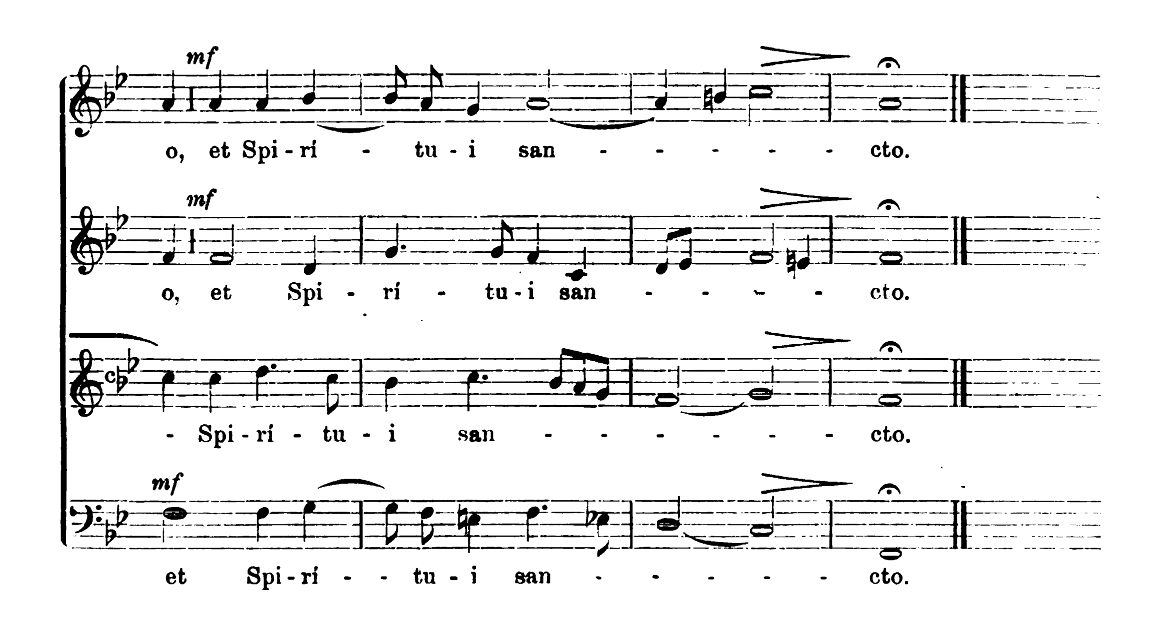

mf
su - um, re - - - - cor - dá - tus mi - se - ri - cór - di - æ .
mf
su - - - - um, re - cor - dá - tus mi - se - ri-
mf
rum su - - - um, re - cor - dá - tus mi - se-ri - cór-
mf
rum su - um, re - - - cor - dá - tus mi - se - - ri-cór-di-

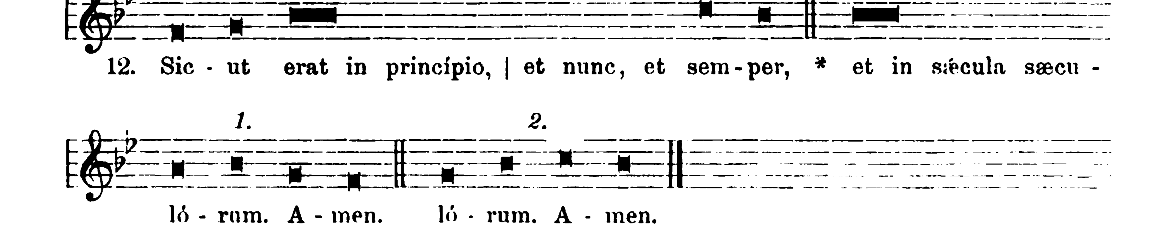

. su - - - - - - - - - æ.
cór - di - - æ su - æ.
- - - - - - di - æ su - æ.
æ su - - - - - - - - - æ.


10. Sic - ut locútus est | ad patres . no - stros, * Abraham, | et sémini e -


1.
2.
jus in sǽ - cu - la. jus in sǽ - cu - la.


p
11. Gló - ri - a Pa - - - - - - tri, et Fí - - li-
p
11. Gló-ri - a Pa - - - - - - - - tri, et Fí - - - li-
p
mf
11. Gló - ri - a Pa - - - - - tri, et Fí - li - o, et
11. Glória Patri . . .


mf
o, et Spi - rí - tu - i san - - - - - - cto.
mf
o, et Spi - rí - tu - i san - - - - - cto.
- Spi - rí - tu - i san - - - - - - - cto.
mf
et Spi - rí - - tu - i san - - - - - - cto.


12. Sic - ut erat in princípio, | et nunc, et sem - per, * et in sæcula sæcu -
1.
2.
ló - rum. A - men. ló - rum. A - men.



Repertorium Musicæ Sacræ

ex auctoribus sæculi XVI. et XVII. collectum et redactum a **Dr. Fr. X. Haberl.**

Unter diesem Titel sind bisher erschienen und ist jeder Faszikel apart zu haben.

Band I.

Fasz. 1. **Missa „Brevis“** ad 4 voc. inaequales auct. J. F. Anerio. (C. V. K. Nr. 936.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 10 ₰.

„ 2. **Litaniae Lauretanae** ad 7 voces inaequales et Salve Regina 4 voc. auctore J. F. Anerio. (C. V. K. Nr. 932.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 3. **Missa pro Defunctis** ad 4 voces inaequales auct. Cl. Casciolini, Graduale et Tractus von Ludov. Grossi da Viadana. (C. V. K. Nr. 1561.) Partitur 60 ₰. St. à 10 ₰.

„ 4. **Missa prima: „Sexti Toni“** 5 vocum auct. Joanne Cruce. (C. V. K. Nr. 450.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 10 ₰.

„ 5. **Missa „Cantabo Domino“** 4 voc. inaequal. von Lud. Grossi da Viadana. Ex codicibus impressis redegit Dr. Fr. X. Haberl. (C. V. K. Nr. 1538.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 6. **Cantiones selectae** ex operibus ecclesiasticis Lud. Viadanae. (Ausgew. Gesänge aus den Kirchenkompositionen von Lud. Viadana.) (C. V. K. Nr. 1563.) Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 7. **Missa VIII. Toni „Puisque j'ay perdu“** ad 4 voc. inaequal. auctore Orlando di Lasso. Usui practico magis accomodavit Ign. Mitterer. (C. V. K. Nr. 450.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 8. **Quinque Lamentationes** 4 vocibus aequal. concinendae auct. Joanne Maria Nanino. (C. V. K. Nr. 1409.) Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 9. **Missa tertia „Octavi Toni“** 5 vocum auct. Joanne Maria Cruce. (C. V. K. Nr. 450.) Part. 80 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 10. **10 Offertoria a Dominica in Septuagesima usque ad Feriam V. in Coena Domini** ad 5 voces inaequales auctore Joan. Petraloys. Praenestino (Palestrina). (C. V. K. Nr. 1562.) Partitur 1 ℳ. Stimmen (Cantus 30, Altus 30, Tenor I und II 45, Bass 25 ₰) 1 ℳ 30 ₰.

Band II.

„ 1. **XXX Falsibordoni** IV, V et VI vocum super 8 tonos Cantici „Magnificat“ compositi ab auctoribus incertis saeculi XVI. Mit einem Einlageblatt „Choralverse“. (C. V. K. Nr. 1701.) Partitur 85 ₰. Stimmen (Sopran ℳ 1.41, Alt ℳ 1.25, Tenor ℳ 1.57, Bass ℳ 1.81.) Die Choralverse apart à 5 ₰, pro Dutzend 50 ₰.

Fasz. 2. **Missa „O admirabile commercium“** 5 voc. auct. Joanne Petraloysio Praenest. (Palestrina). (C. V. K. Nr. 1684.) Partitur 90 ₰. Stimmen à 15 ₰.

„ 3. **Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. J. Christi** in Dominica Palmarum et in Feria VI. in Parasceve, 4 vocum auctore Francisco Suriano. (C. V. K. Nr. 1832.) Part. 60 ₰. St. à 20 ₰.

„ 4—7. **Officium Hebdomadae Sanctae.** Continens **varias Cantiones sacras ex liturgia sacra** Dominicae Palmarum, Feria V. in Coena Domini, Feriae VI. in Parasceve et Sabbati Sancti IV, V, VI et VIII vocum aequalium et inaequalium quarum auctor Thomas Ludovicus de Victoria Abulensis. (C. V. K. Nr. 2459.) Partitur 3 ℳ 20 ₰. Gebunden 4 ℳ. Sopran-, Alt, Tenor-Stimme à 1 ℳ 40 ₰. Bass-Stimme 1 ℳ 20 ₰.

„ 8. **Missa Secunda: „Tertii Toni“.** Quinque vocibus descripta. Auctore Joanne Maria Cruce. 2. Auflage. (C. V. K. Nr. 2401.) Partitur 60 ₰. Stimmen à 12 ₰.

„ 9 **VII Motecta** (Nr. 1—7) **a Luca Marentio composita** ad IV voces inæquales. Hodiernis Choris accommodavit M. Haller. (C. V. K. Nr. 2672.) Part. 85 ₰, St. à 20 ₰.

„ 10. **VII Motecta** (Nr. 8—14.) Partitur 85 ₰. Stimmen à 30 ₰.

„ 11. **VII Motecta** (Nr. 15—21). Partitur 85 ₰. Stimmen à 20 ₰.

„ 12. **VII Motecta** (Nr. 22—27). Partitur 85 ₰. Stimmen à 20 ₰.

„ 9—12. in einem ½ Chagrinband zusammengebunden. Partitur 4 ℳ, Stimmen hiezu gebunden à 1 ℳ.

Viele Chöre sind so geschult, daß sie Vokalkompositionen ohne Orgelbegleitung gut und rein exekutieren, aber sich nicht entschliessen können, die Werke der altklassischen Schule mit Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel einzustudieren. Diesen Sängern nun, welchen bisher Notation, Schlüssel, Mangel an Vortragszeichen usw. als Hindernisse bei Ausführung älterer Vokalmusik gegolten haben, ist im „Repertorium musicæ sacræ“ reiches Material von leichten Kirchenkompositionen älteren Stiles geboten. Sämtliche Nummern sind in Partitur, jede Stimme ist auf eigenem System, mit Violinschlüssel für Sopran, Alt und Tenor, metronomischer Tempoangabe, Atmungs- und Vortragszeichen versehen.



Abhandlungen und Aufsätze.

Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter.

I.

Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie.



Den Hauptinhalt der Musikgeschichte des 6. bis 8. Jahrhunderts bildet der einstimmige sogenannte Gregorianische Gesang. Nach und nach entstanden, unter Gregor I. aus Altem und Neuem zu einer festen Einheit verschmolzen, dann verständnisvoll weiter gepflegt und allmählich sich über das ganze Abendland verbreitend ist er das einzige musikalische Kunstprodukt dieser ganzen Epoche, freilich eines, das wohl imstande war, sie ganz auszufüllen vermöge des in ihm wohnenden großen Reichtums ebenso an religiöser Tiefe wie an künstlerischer Kraft und Bedeutung. Ist uns auch aus dieser ältesten Zeit keine Niederschrift seiner Melodien erhalten, so gelingt es doch der neuesten Forschung immer mehr, mit den Mitteln der Wissenschaft eine immer reinere Form derselben wieder herzustellen, die Richtung der Änderungen, die auch in ihrer Entwicklung nicht fehlten, zu beobachten und ältere und neuere Bestandteile als solche zu erkennen. Die fruchtbarsten Resultate dieser Forschungen, die von Vollendung freilich noch weit entfernt sind, liegen bekanntlich in den Arbeiten der Benediktiner früher in Solesmes, der 2. Auflage von P. Wagners Einführung in die Gregorianischen Melodien (Teil I, 1901) und G. Jacobsthals Buch: die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche (Berlin 1897) vor.

Das 9. Jahrhundert zeigt ein neues Bild; und zwar greift eine neue Entwicklung an drei Stellen folgenschwer ein. Zunächst beschäftigen sich nun zum erstenmal, zum Teil im Anschluß an die jetzt immer häufiger werdenden Aufzeichnungen der Melodien, Theoretiker mit dem Gregorianischen Gesang, Lehrer und Männer der Praxis, die den Versuch machen, die herrlichen reichen Melodien in ein System zu bringen, dadurch auch ihre Erlernung zu erleichtern und dabei richtige oder sogenannte Fehler zu verbessern. Über die Formenlehre, die ihnen als Praktikern etwas Gegebenes und durchaus Geläufiges war, über das sie nicht zu reflektieren brauchten, sprachen sie nur wenig; und so blieb sie auch in späteren Epochen, denen die unmittelbare Empfindung für die alte vollkommene Congruenz von Formen und Inhalt im ursprünglichen Gregorianischen Gesang bereits verloren gegangen war, ein Stiefkind des Interesses, obwohl wie überall in der Musikgeschichte, auch hier sie den festen Ausgangspunkt hätte bilden müssen, um in den künstlerischen Geist dieser Schöpfungen einzudringen. Doch ist das Verhältnis von Theorie und Praxis des Gregorianischen Gesanges, das ein Thema für sich bildet, hier nicht weiter zu verfolgen.

Das zweite in unserem Zusammenhang wichtige Ereignis des 9. Jahrhunderts war die Erweiterung des alten Formenschatzes durch die Sequenzen, die das Produkt der eigenen melodien-schöpferischen Kraft der Zeit sind. Denn diese Zeit respektierte zunächst die alten Formen, Antiphonen, Responsorien und Hymnen, als für deren Zwecke unübertreffbar durchaus und suchte sich für neue Gedanken auch neue Formen, deren wichtigste die Sequenzen sind, die gleichzeitig auch eine Verbindung mit der zeitgenös-

sischen, nichtliturgischen Lyrik herstellen und in ihrer bald einsetzenden glänzenden Entwicklung eine neue Epoche der mittelalterlichen Dichtung überhaupt inaugurieren.

Dazu kam ebenfalls im selben 9. Jahrhundert nun noch ein drittes und größtes — es ist das einer der wichtigsten Augenblicke der gesamten Musikgeschichte — die Erfindung der Mehrstimmigkeit, die sich zuerst am Gregorianischen Gesang entwickelte, freilich bald ihren inneren Reichtum immer mehr zu entfalten lernte, so auch bald in die anderen Gebiete musikalischen Schaffens eindrang, nie aber den Zusammenhang mit der kirchlich-liturgischen Musik, deren ältestes erhaltenes Specimen eben der Gregorianische Gesang ist, ganz löste, vielmehr alle gewaltsamen Loslösungsversuche schließlich doch siegreich überwand, wenn auch dieser Zusammenhang naturgemäß nicht so eng bleiben konnte, als er im Anfang war.

Diesem engen Zusammenhang der Mehrstimmigkeit in der ältesten Epoche ihrer Entwicklung mit der Liturgie etwas näher nachzugehen, soll die Aufgabe des Folgenden sein. Er ist in musik-historischen und, so weit ich das beurteilen kann, in kirchlichen Kreisen so gut wie unbekannt, und so oft auch Forscher gelegentlich auf ihn geführt sind, nie genauer untersucht oder richtig gewürdigt worden. Und doch verdiente er eine umfassende Darstellung und Würdigung mehr als manche andere Gegenstände, von denen es heißt, daß sie zur Zeit im Vordergrund des Interesses ständen. Eine solche kann auch hier natürlich nicht gegeben werden, sondern ich muß mich mit einigen Andeutungen der Grundzüge der Entwicklung begnügen, wie sie sich mir aus längerem Studium der Handschriften — denn gedruckt ist von allen den hier in Betracht kommenden Werken nur ganz wenig — ergaben.

Umgekehrt zur Entstehung des Gregorianischen Gesanges, die vielseitig und frei von theoretischer Schablone verlief, stehen hier Theoretiker probierend, prüfend und ratend am Anfang der Entwicklung, die zuerst nur sehr stockend verläuft. Ein ganzes Jahrhundert lang findet die Musica Enchiriadis, die uns die erste Phase dieser jungen Kunst erhalten hat, keinen überlegenen Kritiker, so viel Köpfe sich auch mit der Weiterbildung ihrer Lehren beschäftigten, Versuche, von denen einige in kurzen Traktaten, zum Teil in verschiedenen Handschriften der Hauptschrift selbst erhalten sind. Erst bei Guido von Arezzo tauchen ganz neue Gesichtspunkte auf, die seine Nachfolger nun fruchtbarer auszugestalten wissen, so daß wiederum ein Jahrhundert später wir die schönste Entwicklung sich anbahnen sehen und nach einem weiteren Jahrhundert rastloser künstlerischer Tätigkeit der Höhepunkt dieser Entwicklung bereits erreicht, wenn nicht überschritten ist.

Dürfen wir als Entstehungszeit der Musica Enchiriadis spätestens etwa 930 annehmen und als die von Guido's Microlog etwa 1030, so repräsentieren die Epoche bis etwa 1130 Werke wie die ganz zahlreich erhaltenen neumierten mehrstimmigen liturgischen Werke in der aus St. Pere in Chartres stammenden Handschrift Chartres Stadtbibliothek 130 (148), in den in St. Martial in Limoges entstandenen jetzt in Paris befindlichen Handschriften Paris, Bibl. Nat. f. l. 1139, 3549 und 3719 und in andern Pariser Handschriften anderer Provenienz, und 1236 ist der äußerste genauer festzustellende Grenzpunkt für den Inhalt der Handschrift, die am reichsten diese Kunstgattung überliefert hat, der Handschrift Florenz Laur. pl. 29, 1.

Worum handelt es sich nun bei diesen Werken? Zunächst, wie bekannt, um einfache Begleitung einer musikalisch einfachen liturgischen Melodie in der Quint oder der Quart darunter, Note gegen Note, und in strenger Parallelbewegung, eventuell mit Wiederholung einer oder mehrerer Stimmen in der höheren Oktav. Gewiß etwas sehr Primitives und schon für das bereits feiner empfindende Ohr des nächstfolgenden Jahrhunderts etwas Barbarisches und doch ein verheißungsvoller und glücklicher Anfang. Denn eine nach der andern werden im Lauf der Entwicklung die Fesseln gelöst, die hier hemmen, zunächst z. B. die strenge Parallelbewegung beim Quarten-Organum aufgehoben, wozu, wie es scheint, den äußeren Anlaß die Notwendigkeit

gab, die häßlich klingende übermäßige Quart ohne chromatische Alteration des Melodie- oder Begleittones zu vermeiden. Man ließ also die Begleitstimme die melodische Bewegung der Melodiestimme nicht mitmachen und kam so zur Verwendung von neuen Intervallen, gleichsam Durchgangsintervallen zwischen Einklang und reiner Quart, welch letztere in dieser Zeit und noch lange danach als vollkommene Konsonanz wie die reine Quint empfunden wurde, also zur Verwendung von kleiner und großer Sekunde und kleiner und großer Terz, deren ästhetische Wirkung nun aufmerksam studiert wird, ebenso wie dabei von selbst der Sinn für die Wirkungen der neu entstehenden Seiten- und Gegenbewegung neben der alten Parallelbewegung geschärft wurde. Denn bei der Einfachheit des Ganzen konnten schon solche kleinen Fortschritte und Veränderungen von großer Wirkung sein; zur volleren Entfaltung dieser Wirkung fehlte nur, daß größere Formen dazu die Gelegenheiten gäben.

Leider sind wir nun für die älteste Zeit nur auf die dürftigen Theoretikerbeispiele angewiesen und können den ganzen Umfang des damals im Gottesdienst so gesungenen Repertoirs daraus nicht feststellen. Doch scheint aus diesen Beispielen so viel hervorzugehen, daß man hier und dort an verschiedenen Stellen der Liturgie versuchte, die Wirkung der Mehrstimmigkeit zu erproben, bis man in der Zeit bald nach Guido endlich mit glücklichem Empfinden die Stellen in dem, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, musikalischen Kunstwerk der Messe und später auch des Offiziums fand, an denen diese Wirkung in der Tat ungeahnt reich zur Entfaltung kommen sollte. Was dazu an technischen Versuchen und Erkenntnissen vorausgehen mußte, wie die Veränderung des ganzen Baues der mehrstimmigen Komposition durch den Aufbau der Begleitstimme über, nicht mehr unter der liturgischen Melodie mit all den freiheitlichen Folgen, die dieser glückliche Wechsel der Anordnung ermöglichte, oder die Versuche, zur Ausbildung starker Kontrastwirkung bis zur obligaten Gegenbewegung beider Stimmen fortzuschreiten, kann hier auch nicht andeutungsweise verfolgt werden, sondern wir gehen gleich dazu über, zu beobachten, wie nun in der 2. Hälfte des 11. und weiter im 12. Jahrhundert die Mehrstimmigkeit einen festen und guten Platz in der Liturgie gewinnt, den sie dann längere Zeit zu behaupten wußte.

Um dies zu verstehen, muß man sich die Bedeutung und die Funktionen der einzelnen Teile, zunächst der Messe, wie sie besonders klar und schön von P. Wagner dargelegt sind, vergegenwärtigen. Näher darauf an dieser Stelle einzugehen, wird unnötig sein. Ich erinnere daher nur kurz an die Unterschiede zwischen den Stücken im Leseton, den verschiedenen, musikalisch ganz einfachen Stücken des Ordinarium Missae, den musikalisch erheblich reicheren bestimmte liturgische Funktionen begleitenden antiphonalen Gesängen (Introitus, Offertorium in der ältesten Form und Communio) und den in der Mitte der Messe rein lyrisch Gottes Lob zum Ausdruck bringenden responsorialen Gesängen (Graduale und Alleluja), deren kurze Texte einst ihren Komponisten die Inspiration zu den tonreichsten und schönsten gregorianischen Melodien gegeben hatten.

Wie steht es nun mit der Verwendbarkeit der einzelnen Gattungen für die mehrstimmige Musik?

Ungeeignet dazu waren zunächst alle Stücke im Leseton. Hier, wo der Gesang im wesentlichen nur akzentuierte Rede sein sollte, war eine Verstärkung des musikalischen Elements wenig am Platze. Es sind zwar Spuren des Versuchs mehrstimmiger Komposition auch von Lektionen vorhanden; in guten Handschriften der reifen Epoche finden sie sich aber nicht.

Weiter das Ordinarium Missae. Hier scheiden die beiden wortreichen Teile, das Gloria und das Credo ebenfalls aus. Ihre Ausdehnung überschreitet durchaus das Maß, das die sich damals in der mehrstimmigen Musik versuchenden Meister als gegeben betrachten mußten. Eine spätere Zeit der Entwicklung hat freilich bekanntlich gerade diese beiden Teile als hervorragend geeignet zur mehrstimmigen Komposition angesehen und ihre eminente Brauchbarkeit zu diesem Zweck durch nun-

mehr fast 6 Jahrhunderte bewährt. Dazu gehörte aber eine ganz andere Ausbildung der technischen Mittel der Mehrstimmigkeit, als dieser Anfangsepoche zur Verfügung standen, und eine freiere Auffassung vom Verhältnis des mehrstimmigen Werkes zur liturgischen Melodie, als diese Epoche hatte. So hielt sie sich mit richtigem Gefühl ganz davon fern.

Etwas anders lagen die Verhältnisse für Kyrie, Sanctus und Agnus, namentlich, wenn diese, wie die Zeit es liebte, tropisch noch weiter ausgeführt waren. Der Kontrast der kurzen, altvertrauten liturgischen Worte und der modernen schwungvollen tropischen Einschübe, konnte die Komponisten, denen das Singen im Wechselchor aus der kirchlichen Praxis etwas ganz Geläufiges war, wohl reizen, einem einstimmigen Chor für den streng liturgischen Teil einen zweiten mit dem Tropus mehrstimmig antworten zu lassen. Handelt es sich hier in der Tat um mehrstimmige Chormusik, so müssen wir darin den letzten Ausläufer der mehrstimmigen Praxis der ältesten Zeit erblicken, in der wir uns das Organum nicht wohl anders als vom Chor, nicht von Solisten, vorgetragen vorstellen können. Wie wir gleich sehen werden, ändert sich dies sehr bald: die Kunst der Mehrstimmigkeit wird eine Solistenkunst und bleibt dies bis tief in das 14., ja für manche Gattungen noch bis weiter in das 15. Jahrhundert hinein, ein Umstand, der selbstverständlich nicht ohne die bedeutendsten Folgen für das ganze Wesen und die Entwicklung der mehrstimmigen Musik bleiben konnte, von der Forschung aber bisher so gut wie gar nicht beachtet wurde.

Abwechselnd ein- und mehrstimmige Ordinarium-Tropen der oben beschriebenen Art liegen besonders in einigen bisher völlig unbekannt gebliebenen Werken in Wolfenbüttel (677, Helmstad. 628) vor, anscheinend der unter den großen erhaltenen Handschriften inhaltlich ältesten in Quadratnotenschrift, nicht mehr in Neumen geschriebenen umfangreichen Handschrift französischer Provenienz, einem Denkmal von der größten Bedeutung für den Abschluß dieser Übergangsepoche, der einzigen Handschrift, die solche Werke älteren Stils mit einer stattlichen Anzahl von Werken neueren Stils zusammen überliefert. Den Tropen, die sich durch mehrere Faszikel zerstreut finden, kann am passendsten gleich hier die Erwähnung des wohl gleich alten, wenn nicht noch älteren letzten Faszikels der Handschrift angereiht werden, der eine Fülle 2stimmiger Marien-Allelujas und -Lieder und eine ganze 2stimmige tropische Marienmesse enthält, in der ausnahmsweise auch ein 2stimmiger Gloria-Tropus nicht fehlt; unter den ersteren treffen wir auch das weitbekannte Verbum bonum et suave 2stimmig an, das schon Coussemaker aus der Handschrift Douai 124 in ganz alter Aufzeichnung auf pl. 24 und 25 seiner Histoire de l'harmonie au moyen-âge bekannt machte.

So interessant nun die besprochenen mehrstimmigen Tropen auch sind, so sehr treten sie doch bald gegenüber den gleich näher zu betrachtenden mehrstimmigen Werken aus dem Proprium zurück; auch dieser Teil der Messe kam wie Gloria und Credo erst in einer fortgeschritteneren Epoche der Kunst in mehrstimmiger Komposition zur vollen Wirkung. Wir kommen somit weiter zum eigentlichen musikalischen Kern der Messe, zum Proprium, das in die beiden oben charakterisierten scharf unterschiedenen Teile zerfällt, die antiphonalen und die responsorialen Gesänge. Jene, wenn der Ausdruck erlaubt ist, mehr dramatisch, insofern sie bestimmten liturgischen Handlungen musikalischen Ausdruck und damit neben der liturgischen auch künstlerische Weihe geben, diese mehr lyrisch den Festgedanken rein künstlerisch breit ausspinnend; jene in der Form der Antiphon mit den typischen Psalmgesängen verbunden im Wechselchor vorgetragen, musikalisch knapper und konziser, wie es diesen Organen angemessen ist, diese in der Form des Responsorium-Graduale oder Alleluja im Wechsel zwischen einem oder mehreren kunstgeübten Solisten und dem Chor, musikalisch so schwungvoll als möglich, durch keine sich gleichzeitig abspielende liturgische Funktion in ihrer Ausdehnung behindert, der künstlerische Glanzpunkt der Messe zwischen dem liturgisch präludierenden 1. Teil, Introitus, Kyrie, Gloria, Orationen und Epistel einer- und dem 3., dem liturgischen Kern

des Ganzen, Evangelium, Credo, Offertorium, Präfationen, Sanctus, Pater noster, Agnus und Communio andererseits.

Und dieser schon in der einstimmigen Komposition aus rein künstlerischen Gesichtspunkten so reich bedachte Mittelteil der Messe, das Graduale und das Alleluja, wird nun bereits im 11. Jahrhundert auch zum Schauplatz der Entfaltung der mehrstimmigen Kunst erwählt. Nur hier störte eine auch noch so große Ausdehnung des mehrstimmigen Werkes keine liturgische Funktion von vorgeschriebener Zeitdauer; im Gegenteil, hier fügte sich die Mehrstimmigkeit, deren Zweck doch war, Gottes Lob in noch höherem Schwung zu singen, als in den altererbten, einstimmigen Melodien geschah, so zweckmäßig wie möglich dem Gang des Ganzen ein. Und zwar schließt sie sich zunächst eng an die liturgischen Vorschriften an. Wurde einstimmig z. B. im Graduale des Ostersonntags nur Haec dies von den Solisten intoniert, worauf der Chor mit: quam fecit Dominus; exultemus et laetemur in ea fortfuhr, umgekehrt dann im Versus der größere Teil des Textes von den Solisten gesungen: Confitemini Domino, quoniam bonus, quoniam in saeculum, worauf der Chor mit misericordia eius abschloß, und nun zum Schluß das Graduale wie vorher wiederholt, so erstreckte sich auch die neue mehrstimmige Komposition, die von den Solisten ausgeführt wurde, nur auf die Solistenteile, also die kurze Intonation des Graduale, den Vortrag des Versus mit Ausnahme der Schlußphrase und die Wiederholung der ersten Intonation, während alle drei Abschlüsse dem einstimmigen Chor verblieben, — und ganz analog steht es beim Alleluja — eine Unterordnung der neuen Kunst unter die liturgischen Vorschriften, die von den segensreichsten Folgen war; denn mit vollem Recht nahm sich nun die Kirche eifrig der Pflege dieser jungen Kunst an, da diese dem kirchlichen Leben so willkommene Förderung angedeihen lassen konnte. Und so behauptete sich die mehrstimmige Musik an dieser Stelle vom Ende des 11. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts.

Natürlich ist es hier nicht möglich, näher auf die einzelnen Phasen dieser Entwicklung, die aber schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts im wesentlichen zum Stillstand kam, auf die verschiedene Behandlung der einzelnen Feste, deren Gottesdienst diesen prächtigen Schmuck aufzuweisen hatte, überhaupt auf die vielen reizvollen Detailfragen, die auch auf die einstimmige Praxis manch neues Licht werfen, einzugehen. Hier muß es genügen, auf einige der am meisten charakteristischen Momente hinzuweisen.

Die ältesten dieser Gesänge, wie z. B. das Alleluia Justus ut palma im Anhang der Mailänder Guido-Handschrift, Ambr. M. 17 sup. (vgl. Coussemaker, histoire S. 234, wo zu der abgedruckten Oberstimme die liturgische Melodie als Tenor zu ergänzen ist), die 2stimmigen Alleluias in der erwähnten Handschrift Chartres (vgl. Paléographie Musicale, t. I. pl. 23.), Werke wie das 2stimmige Alleluia Tumba S. Nicolai in Paris, Bibl. Nat. f. l. 15129, das Coussemaker mit dem übrigen Inhalt der Handschrift Histoire, pl. 28—30 wiedergibt, das 3stimmige Alleluia Virga ferax in Paris Bibl. Nat. f. f. 25408 und andere, setzen die Begleitstimme im wesentlichen einfach Note gegen Note, wie im alten Organum üblich. Dann wird die Behandlung immer freier; zu der einen Begleitstimme tritt eine zweite und für die feierlichsten Kompositionen auch eine dritte. Die neuen Bestandteile treten der alten liturgischen Melodie immer selbständiger gegenüber; sie werden melodisch reicher belebt und bald werden sie auch in rhythmischer Beziehung ganz selbständig. Die alte liturgische Melodie muß sich Dehnungen und Wiederholungen gefallen lassen; stellenweise muß sie sich dem Rhythmus der Oberstimme oder Oberstimmen völlig unterordnen — das sind die Stellen, aus denen die Motette entsteht —; wiederum an andern Stellen, namentlich an den Anfängen und Schlüssen der einzelnen Abschnitte, hat umgekehrt die liturgische Melodie oft nur ihren Anfangs- oder Schlußton einfach lang auszuhalten, während die Oberstimme oder die Oberstimmen sich darüber in kunstvollster virtuoser Weise melismatisch reich ergehen. Auch auf das Offizium, das ja eine in vieler Hinsicht andere liturgische und kunstgeschichtliche Stellung als die Messe

einnimmt, erstreckt sich bald der Einfluß dieser mehrstimmigen Kunst; immer zahlreicher treten ganz analog behandelte mehrstimmige Matutin-Responsorien auf, besonders die neuen Responsorien des Königs Robert I. von Frankreich (997 bis 1031) wie Judaea et Jherusalem, Stirps Jesse und viele andere.

Und auf französischem Boden erreichte diese Kunst, von der die Beispiele in Wooldridges Oxford History of Music I aus Florenz 29, 1 und das 3stimmige Alleluia Posui adjutorium in Coussemakers L'art harmonique aux XII° et XIII° siècles Nr. I und II aus Montpellier, Fac. de méd. H. 196 nur eine ganz schwache Vorstellung geben können, auch ihren Höhepunkt, und zwar, wie es in einem Anonymus (Coussemaker, Scriptores I 342) heißt: in choro Beate Virginis Majoris ecclesie Parisiis, zeitlich etwa um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts. Ich zähle in den später zu beschreibenden Handschriften der Blütezeit dieser Kunst 19 Gradual-, 41 Alleluia- und etwa 40 Responsorien-Texte mehrstimmig komponiert, darunter aber ein großer Teil mehrfach in verschiedener Weise, ein stattliches Repertoir, das aber auch in diesen Handschriften nicht mehr ganz lückenlos vorliegt und das für die ältere Zeit durch die Allelujas der oben erwähnten Handschriften und die neun Marien-Allelujas im letzten Faszikel von Wolfenbüttel 628 und für den weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts durch den liturgischen Inhalt der wichtigen Handschrift Paris, Bibl. Nat. f. l. 15139, aus der Coussemaker, Histoire pl. 27 nur ganz dürftige Proben gibt, ergänzt wird.

Wie man sieht, handelt es sich ganz systematisch um den Ausbau der Liturgie des ganzen Kirchenjahrs, die überall, wo ein Fest es erfordert oder erlaubt, mit der mehrstimmigen Ausgestaltung des Fest-Graduals, -Allelujas oder -Responsoriums geschmückt wird. Ehe die Forschung sich also nicht mit diesen bedeutsamen Werken hauptsächlich des 12. Jahrhunderts vertraut gemacht hat, wird eine Einsicht in die Musikgeschichte dieser Zeit und die wichtige Entwicklung, die an sie anknüpft — aus ihnen und zum Teil mit ihnen entsteht die wichtigste musikalische Gattung des 13. Jahrhunderts, die Motette — unmöglich sein.

Die Rolle der Motette im 13. Jahrhundert ist fast die der Alleinherrschaft auf dem Gebiet der mehrstimmigen Musik; in ihr lebt sich im 13. Jahrhundert das produktive Schaffen aus. Die mehrstimmigen liturgischen Werke wurden im Wesentlichen mit geringen Ausnahmen nur noch reproduziert, und die zweite Hauptgattung des 12. Jahrhunderts, die bisher noch keine Erwähnung gefunden hat, weil sie nicht direkt mit der kirchlichen Liturgie zusammenhing, so sehr einzelne Werke dieser Gattung auch liturgisch verwendbar und oft verwendet waren, die mehrstimmigen lateinischen Conductus wurden im 13. Jahrhundert durch die Motette ganz verdrängt.

Ohne eine nähere Beschreibung dieser Conductus-Komposition ist das Bild der Geschichte der mehrstimmigen Musik des 12. Jahrhunderts ein durchaus unvollständiges; doch kommt es hier nicht darauf an, die Musikgeschichte des 12. Jahrhunderts in ihrem ganzen Umfang anzudeuten, sondern nur darauf, die Beziehungen der mehrstimmigen Musik zur Liturgie klar zu legen. Und da würde ein Hereinziehen auch der Conductus zu weit führen, da es sich bei den an sich nicht wenigen Conductus, die solche engeren Beziehungen aufzuweisen haben, nie um generelle, sondern nur um gelegentliche vereinzelte Erscheinungen handelt, die hier nicht zu verfolgen sind, ebenso wie wir die gelegentliche Pflege der mehrstimmigen Komposition anderer liturgischer Texte als der drei oben ausführlicher beschriebenen großen Gattungen, z. B. von Benedicamus Domino u. a. hier nur flüchtig erwähnen können. Wohl aber müssen wir zum Schluß noch der Entstehung der Motette unsere Aufmerksamkeit zuwenden, da dieses Ereignis ganz auf liturgischem Boden stattfand und die Kirche auch das Verdienst der Pflege der ersten Entwicklung der freilich bald sehr weltlich werdenden Motette hat (vgl. den Aufsatz von W. Meyer, der Ursprung des Motetts in den Nachrichten von der Kgl. Ges. der Wiss. zu Göttingen 1898.)

Oben ist schon einmal der Ort angedeutet, an dem aus den mehrstimmigen rein liturgischen Werken die Motette herauswuchs. Es sind die Stellen, an denen die liturgische Melodie besonders lebhaft melismiert verläuft, sich dem strengen Rhythmus der Oberstimme unterordnet, eventuell ihre Tonfolge wiederholt, wenn der Komponist diese Episode des Ganzen breiter ausgestalten will, an denen also im Gegensatz zu den andern Teilen des Ganzen, wo mehr die reich ausgestattete Oberstimme oder Oberstimmen gegenüber dem nur langsam schreitenden Tenor besonders zur Geltung kommen, eine geschlossene Form erscheint, die namentlich von lebhafter rhythmischer Wirkung ist. Es ist bezeichnend, daß solche Stellen in großer Menge auch ohne Wiederholung des Übrigen vielfach komponiert und in besonderen Faszikeln gesammelt aufgezeichnet sind, ein Beweis für die starke Wirkung, die solche formal mehr geschlossenen Abschnitte innerhalb des breit ausgesponnenen Rahmens des Ganzen immer aufs neue hervorbrachten.

Schon in Wolfenbüttel 628, das zwei solcher Sammlungen enthält, kommt z. B. der Abschnitt Dominus aus dem Weihnachts-Gradual Viderunt erst fünf-, dann wiederum viermal vor, außer dem zweimaligen Vorkommen des ganzen Graduals; noch öfter dann in Florenz 29, 1; und ähnlich steht es in vielen andern analogen Fällen. Man wird sich den Gebrauch in der Praxis wohl so vorzustellen haben, daß einmal beim Vortrag die eine, ein anderes Mal eine andere Komposition des Dominus in das Gradual eingesetzt wurde. Jedenfalls knüpft an diese oft und in immer neuen rhythmischen Formen komponierten kleinen Ausschnitte die Entstehung der Motette an: man legte der Oberstimme eines solchen 2stimmigen Melismas, die über sich noch eine oder zwei weitere Begleitstimmen stets Note gegen Note gesetzt erhielt, einen eigenen Text unter, man könnte sagen in tropischer Art, der den Gedanken des liturgischen Textes in gewählter Dichtung weiter ausführt, mit seinen Versmaßen, Zeilenlängen und Reimfolgen sich ganz der vorher textlos bestehenden Melodie anpaßte und ein bisher weit ausgesponnenes Melisma über wenige, bisweilen sogar nur eine Textsilbe, so in eine Melodie mit eigenem Text, der im wesentlichen syllabisch untergelegt ist, verwandelt, während der Tenor darunter ganz unverändert bleibt, aber in einer oder zwei weiteren Oberstimmen auch ein neues musikalisches Element zur größeren Wirkung des Ganzen dazukommt.

Hatten z. B. in dem zuerst erwähnten Ostergradual beide Stimmen auf das im Tenor musikalisch sehr einfache Confitemini gemeinsam ein lebhaftes und ausgedehntes Melisma Domino folgen lassen, so bleibt in einer schon in Wolfenbüttel 628 und weiterhin oft erhaltenen 3stimmigen Motette (vgl. Wooldridge I, 363) die Oberstimme des Melismas melodisch ganz dieselbe, sie erhält nur, jetzt Motetus genannt, einen eigenen syllabisch untergelegten Text: Deo confitemini, qui sua clemencia usw. und einen weiteren Schmuck in der neuen Oberstimme, dem Triplum, während im Tenor keinerlei Veränderungen vorgenommen zu werden brauchen. Da eine sehr große Anzahl solcher Motettentexte liturgisch durchaus angemessen erscheint und der Einführung neuer Dichtungsformen in die Liturgie keine prinzipiellen Gründe entgegenstanden, wie die damals immer noch wachsende Beliebtheit der Sequenzen und Tropen beweist, wenn diese neuen Formen sich nur der Idee des Ganzen schicklich einfügten, was bei diesen Motettentexten durchaus der Fall ist, so wird man nicht bezweifeln können, daß diese Motetten als zur Liturgie des 12. und 13. Jahrhunderts gehörig aufzufassen sind, dort an den entsprechenden Festen regelmäßig erklangen und somit auch die Motetten ihre erste Pflege der Kirche verdanken.

Auf die Details der Geschichte der Motette können wir naturgemäß hier nicht eingehen; es darf aber gesagt werden, daß die eingehendere Beschäftigung gerade mit der Geschichte dieser Kompositionsform zu den reizvollsten Gegenständen der mittelalterlichen Musikgeschichte gehört. Diese Geschichte ist eine überaus wechselreiche; hier handelt es sich nur um die ersten Phasen, in denen der Zusammenhang der Motette mit der Liturgie un-

gelockert bestand. Bald löst er sich; eine neue Gattung der Motette, die französische Motette, entsteht, in der er so gut wie nie mehr vorhanden war. Ihr Einfluß gestaltet allmählich auch die lateinische Motette um, beide durchdringen sich schließlich so seltsam, wie es aus dem dritten Faszikel von Montpellier bekannt ist. Nun entstehen ganz neue Formen, wie sie der siebente Faszikel von Montpellier überliefert usf. Es führt eine fast lückenlose Entwicklungsreihe bis hinunter ins 16. Jahrhundert zu den Motetten Palestrinas, mit denen der erste Teil der Geschichte der Motette seinen Abschluß findet. Wie sie am Anfang der Liturgie diente, so führt auch der Schluß der Entwicklung die Motette schon seit dem 15. Jahrhundert wieder zu diesem Ziel zurück; dazwischen liegt ein Herumstreifen derselben in fast allen Gebieten dichterischen Schaffens überhaupt; aber musikalisch ist es nur eine Entwicklungslinie. Hier beschäftigen uns aber, wie gesagt, nur die ersten Anfänge der Motettenkunst.

Die ältesten Motetten, nämlich die zwei 4- und vier 3stimmigen, die Wolfenbüttel 628 enthält, stammen nun, wie es scheint, nicht erst aus dem Ende der Entwicklung der liturgischen Kompositionen, sondern bereits aus einer vorhergehenden Epoche, und die Entwicklung beider Gattungen geht dann eine Zeitlang nebeneinander her. Betrachten wir kurz die verschiedenen Handschriften, die uns als Quellen für beides erhalten sind.

Zunächst Wolfenbüttel 628. Der älteste Bestand dieser Handschrift an liturgischen Werken, abgesehen von der oben besprochenen Mariennesse und den Ordinarium-Tropen, setzt sich zusammen aus drei 4stimmigen, vier 3stimmigen und einer großen Fülle von 2stimmigen Werken, besonders Meßstücken, und zwar ganzen Stücken und Ausschnitten, letztere wesentlich den Meßstücken entnommen; in ihren jüngeren Bestandteilen kommen namentlich 3stimmige Werke hinzu. Die sechs 3- und 4stimmigen Motetten bilden wegen ihrer geringen Anzahl noch keinen Faszikel für sich, sondern sind den 2- und 3stimmigen Conductus eingeordnet; 2stimmige Motetten existieren überhaupt noch nicht, wie — nebenbei bemerkt — auch die Pflege 1stimmiger Conductus erst später in größerem Maßstab einsetzt. Und in der Tat muten die 3- und 4stimmigen Motetten wie eine Mischgattung von liturgischer Komposition und Conductus an; sie sehen aus wie 2- und 3stimmige Conductus über einem liturgischen Tenor; denn sie bewahren in ihrem Oberbau die wesentlichen Merkmale des Conductus: Aufbau aus mehreren Stimmen Note gegen Note mit der Melodie unten und gleichem Text in allen Stimmen, sehr treu, wenn sie auch auf ganz anderem Boden entstanden sind. Viel reiner prägt erst die 2stimmige Motette den Motettencharakter aus, aus ihr bildet sich dann eine neue wichtigere Form der 3stimmigen, in der jede Stimme ihren besonderen Text hat.

Die nächst alte Motettenhandschrift ist Madrid Tolet. 930, für die ich nur auf die Beschreibung bei Dreves, Analecta hymnica XX, 20 f. angewiesen bin. Auch sie enthält die Motetten und Conductus noch miteinander vermischt, aber die Motetten schon in größerer Anzahl, darunter eine der beiden erwähnten 4stimmigen, sonst eine Reihe 3stimmiger und einige, die in Florenz 29,1 2stimmig sind. Sind sie, wie anzunehmen, dies bereits in Madrid, so ist diese Handschrift die älteste Quelle für diese wichtige Gattung.

Reicher Zuwachs für alle lebensfähigen Formen erwächst dann in Florenz, Laur. pl. 29,1, der oft erwähnten, einer der umfangreichsten mittelalterlichen Musikhandschriften überhaupt, die existieren. Ich bemerkte schon, daß das späteste in ihr erwähnte Datum 1236 ist, das früheste ist 1181, wie L. Delisle im Ann. bull. de la Soc. de l' hist. de France 1885, 103 ff. zeigte; auf ihren engen Zusammenhang mit den Pariser Chorbüchern, von denen der oben zitierte Anonymus berichtet, machte zuerst W. Meyer a. a. O. aufmerksam. Hier sind nun zum erstenmal die Motetten so angeschwollen, daß es nötig wurde, zwei besondere Faszikel für die 26 3- und 40 2stimmigen Motetten anzulegen; den letzteren sind drei 3stimmige Motetten eingeordnet mit je zwei Texten in den Oberstimmen, die

ersten Vertreter dieser später so wichtig werdenden Gattung, alle drei aus alten Melismen entstanden, und zwar die beiden ersten ganz, von der dritten wenigstens der Motetus. Auch die beiden 4stimmigen Motetten finden wir in Florenz wieder, aber wie bisher in die 3stimmigen Conductus eingeordnet, unter denen auch die singuläre 2stimmige Benedicamus-Motette Beatis nos adhibe (vgl. W. Meyer S. 141 f.) ihren Platz fand, während ein Pendant dazu, die 3stimmige Pfingstmotette Veni doctor previe (W. Meyer S. 142 f., die Musik bei Dreves XX. Nr. II) sich unter den 3stimmigen Motetten befindet.

Die Zahl der 4stimmigen Motetten hatte sich, wie bemerkt, nicht vermehrt, ebenso wie neue 4stimmige liturgische Kompositionen zu den drei schon in Wolfenbüttel 628 enthaltenen nirgends mehr hinzukamen. Offenbar sind die 4stimmigen Werke im Absterben begriffen, und es bedurfte noch vieler immer wieder erneuter Versuche, die Vierstimmigkeit, die sich auch in der Folgezeit nie lange hielt, einzuführen, bis sie sich endlich im 15. Jahrhundert allmählich ganz einbürgerte und nun dauernd.

Weiter die 2- und 3stimmigen liturgischen Kompositionen, ganze Stücke und Ausschnitte, sind in Florenz so zahlreich und so gut erhalten, wie sonst nirgends; ein stattlicher neuer Zuwachs namentlich von 3stimmigen Werken und von Responsorien zeigt, wie eifrig an der Ausdehnung dieser Kompositionsgattung gearbeitet wurde. Die drei Gattungen der alten Mehrstimmigkeit, liturgische Werke, Conductus und Motetten erscheinen nirgends sonst so gleichmäßig gepflegt wie hier.

Ein genaueres Studium aller hier enthaltener Motetten zeigte mir, daß von den 3stimmigen nur drei aus der Mitte und die drei letzten, sowie die Benedicamus-Motette, von den 2stimmigen nur fünf aus der Mitte und die fünf letzten nicht in der Originalgestalt von Melismen im rein liturgischen Teil der Handschrift nachweisbar sind, gegenüber den 55 Motetten, bei denen dies der Fall ist, gewiß eine nur kleine Zahl. So eng war noch in dieser Epoche der Zusammenhang von Melisma und Motette; nur schüchtern wagte man Motetten auch ohne diese Vorlage frei zu schaffen; als dann aber der Bann einmal gebrochen war, nahm die freie Motettenproduktion ungeheure Dimensionen an. Die älteren Motetten, die 3stimmigen, sind in Florenz noch streng nach der liturgischen Folge ihrer Tenores geordnet, ein Verfahren, das ebenfalls den Zusammenhang mit den Melismen deutlich hervortreten läßt, die 2stimmigen dagegen nicht mehr.

In der nächsten großen Handschrift ist die Entwicklung dann wieder einen Schritt weiter gegangen, in Wolfenbüttel 1206, Helmstad. 1099. Hier finden wir nicht weniger als 97 2- und 3stimmige lateinische Motetten, die 2stimmigen in mehreren alphabetischen Zyklen angeordnet, die doppelt vorkommenden doppelt gezählt. Die 4stimmigen sind jetzt ganz verschwunden, und die 3stimmigen mit nur einem Text oben auf die verhältnismäßig kleine Zahl von 12 zusammengeschrumpft, von denen 8 auch in reduzierter 2stimmiger Form in der Handschrift vorkommen. Auch diese Gattung stirbt allmählich ab; das Motettenprinzip: jeder Stimme ihren eigenen Text, setzt sich immer konsequenter durch.

Diese zweite Wolfenbütteler Handschrift ist, was die Mannigfaltigkeit angeht, die reichhaltigste Handschrift dieser ganzen Zeit. Ganz fehlen ihr nur ein besonderer Melismenfaszikel und die 4stimmigen Conductus und Motetten; sonst gibt sie von allem wenigstens Proben, die zeigen, daß die alten Werke immer noch ausgeübt wurden, wenn man auch deutlich sieht, wie die Pflege besonders der Conductus immer mehr zurückgeht, um einer immer intensiveren Motettenpflege Platz zu machen. Neben der lateinischen tritt hier nun auch in großem Umfang bereits die französische Motette auf, deren Geschichte aber hier nicht weiter zu verfolgen ist. Vielleicht ist zwar auch da eine oder die andere darunter, die, wenn auch nicht gerade in der Liturgie, so doch im religiösen Leben ihre Stelle fand oder finden konnte; doch bleibe dies hier auf sich beruhen.

Ebenso kurz müssen wir uns über den Inhalt der schon erwähnten Hand-



schrift Paris, Bibl. Nat. f. l. 15139 fassen, die zwar in ihren liturgischen Bestandteilen eine kleine neue Serie von Gradualien, Allelujas und Responsorien und eine große Anzahl von Melismen enthält — zur Datierung von zwei Conductus des ersten Teils der Handschrift, die auf 1244 weisen, vgl. W. Meyer S. 140 — aber mit den ersten nicht durchdrang und mit den letzteren im engsten musikalischen Zusammenhang mit den weltlichen französischen Motetten steht.

Daß nach wie vor die liturgischen Kompositionen in der Fassung von Wolfenbüttel 628, Florenz und Wolfenbüttel 1099 aufgeführt wurden, zeigt die kleine Sammlung derselben im 1. Faszikel von Montpellier, der fünf solcher Werke enthält, alle 3stimmig und umgeschrieben aus der alten mensurlosen Quadratnotenschrift, die in allen oben beschriebenen Handschriften ausschließlich herrscht, in die neue Mensurschrift, bei der wir aber allen Grund haben anzunehmen, daß sie rhythmisch den Vortrag der alten Werke im wesentlichen richtig wiedergibt. Ist die Lesung der neuen Schriftart verhältnismäßig leicht, so ist die der Notenschrift der gesamten oben beschriebenen Handschriften ein vorläufig noch recht schwieriges Problem.

Vereinzeltes Vorkommen einiger Werke an anderen Orten soll uns hier nicht weiter beschäftigen; so ist der 1. Faszikel von Montpellier das letzte größere Lebenszeichen dieser Kunst. Conductus und reine alte lateinische Motetten enthält Montpellier so gut wie gar nicht mehr, so eng auch die Motetten seines 4. und 3. Faszikels mit den alten lateinischen Motetten der obigen Handschriften zusammenhängen. Aber die Veränderungen, die hier mit den Werken vorgenommen sind, sind so eingreifend, daß von hier eine neue Kunstepoche datiert werden muß, die zunächst aus den alten Bahnen ganz ablenkt. Andere Kreise pflegen jetzt die mehrstimmige Musik und andere Anschauungen machen sich in ihr geltend. Sie bewegte sich nun mehrere Menschenalter hindurch wesentlich auf den weiten Gebieten weltlicher ernster und heiterer Kunst. Sie mußte manchen Tadel von kirchlicher Seite erfahren; so sehr verleugnete sie ihre Entstehung und ihre erste Geschichte. Erst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts knüpfen sich die Bande wieder enger, die sie mit dem kirchlichen, speziell auch liturgischen Leben verbinden. Und nun bricht wieder unbeschadet aller Blüte, in der die weltliche Kunst nach wie vor stehen bleibt, ein goldenes Zeitalter auch der kirchlichen, liturgischen Tonkunst an, das aber glücklicherweise von der Forschung nie so vollständig vernachlässigt worden ist, wie die oben beschriebene erste Epoche der mehrstimmigen Musik im Dienste der Liturgie der abendländischen Kirche.

II.

Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Offizium des 12. Jahrhunderts.

Unter den geweihten Stätten des Christentums trat seit dem Ende des 11. und dem Anfang des 12. Jahrhunderts neben Rom und Jerusalem ein stiller abgelegener Ort in Spanien in den Vordergrund, die Stätte, an der man als teuerste Reliquien die Gebeine des Apostels Jakobus des Älteren verehrte, des Jüngers, der mit Petrus und Johannes seinem Herrn Jesus Christus im Leben am nächsten stand und im Tode durch seinen Märtyrertod in Jerusalem, den noch die Apostelgeschichte erzählt, als erster von den Aposteln folgte. Die Legende berichtet bekanntlich, daß er vor seinem Tode in Spanien das Christentum gepredigt und noch im Todesjahr seine Leiche von Verehrern nach Iria in Galizien gebracht sei, wo sie nach dem Tode dieser Verehrer ungekannt lange Jahrhunderte still verborgen ruhte, bis ein Bischof von Iria auf wunderbare Weise am Anfang des 9. Jahrhunderts die Reliquien fand und sein Bistum in die dem Heiligen gestiftete Kirche verlegte, deren Ruhm bald im ganzen Abendland sich weit verbreitete. Die große religiöse Strömung, die die abendländische Christenheit am Ende des 11. Jahrhunderts im ersten Kreuzzug nach dem Orient führte und durch volle zwei Jahrhunderte in immer neuen Kreuzzügen und Pilgerfahrten anhielt, führte auch dem spanischen Jakobs-Heiligtum in Compo-



stella eine immer wachsende Zahl von Besuchern zu. Es war eine glückliche Fügung, daß der damalige Bischof Diego Gelmirez (1096—1139) alle der Entwicklung der ihm anvertrauten heiligen Stätte günstigen Umstände aufs beste auszunutzen verstand. Die Pilgerfahrten nach Santiago nahmen jetzt im Verlauf des 12. Jahrhunderts einen noch gewaltigeren Aufschwung und helles Licht fällt aus den vielen Nachrichten und Zeugnissen, die uns davon sprechen, auf dies Jahrhundert, besonders seine erste Hälfte, eine Epoche, die für uns Musikhistoriker durch die erste große Entwicklung der mehrstimmigen Musik, neben den liturgischen Kompositionen namentlich der lateinischen Conductus, charakterisiert ist.

Dank der Erhaltung der wichtigsten literargeschichtlichen Quelle über diese Epoche, des sogenannten Liber S. Jacobi, der um 1140 in Compostella entstand und noch heut' im dortigen Kapitelarchiv aufbewahrt wird, sind wir in der Lage, auch die Förderung, die die mehrstimmige Musik der feierlichen Verehrung des heil. Jakob an dieser Stätte verdankt, kennen zu lernen, und, wie selten in der älteren Musikgeschichte, können wir uns hier auch das ganze Milieu vergegenwärtigen, in dem die im Anhang des Liber S. Jacobi enthaltenen mehrstimmigen Werke entstanden und erklangen. Schon ihre Stellung in dieser Handschrift zeigt sie uns als einen integrierenden Teil in dem großen umfangreichen Ganzen des damaligen St. Jakobs-Kultus. Und so sei vor dem Eingehen auf die speziell musikhistorische Seite der Frage die historische und die literarhistorische kurz gestreift.

Der Bischof Diego verdankte die wesentlichste Förderung seines Sprengels, die Erhebung des Bistums zum Erzbistum 1120, seinen nahen Beziehungen zum damaligen Papst Calixt II. (1119—24), dem aus dem burgundischen Grafenhaus stammenden ehemaligen Erzbischof Guido von Vienne. Beide waren einst vom König Alfons VI. von Castilien († 1109) zu Vormündern des jungen Sohnes, Alfons VII., bestellt worden, Diego als einheimischer Kirchenfürst von Rang und Bedeutung, Guido-Calixt als naher Verwandter des Königshauses (sein Bruder Graf Raimund war der Gatte von Urraca, Alfons' VI. Tochter). 1119 bot sich für Diego die beste Gelegenheit, seinen zum Papst erhobenen Freund zu umfassenden Privilegien für Compostella zu veranlassen, die bereits 1120 dann tatsächlich erfolgten. Gleichzeitig wurde der neue große romanische Dom gebaut, der heute noch steht und den Reliquien des Heiligen eine würdige, kunstgeschmückte Ruhestätte in der neuen arca gab. Ein im Liber S. Jacobi erhaltenes Itinerarium zählt ausführlich seine architektonischen Wunder auf, 2 hohe Türme, die schöne Portalhalle, das vielschiffige Innere, die große Zahl der Altäre, die mannigfachen Kunstschätze, die Privilegien, z. B. daß nur ein Bischof, Erzbischof, Kardinal oder Papst die Messe am Hauptaltar feiern dürfe und andere.

Und diesem Glanz entsprach nun die Zahl und der Rang der Besucher vollauf. Namentlich zwei fremde Nationen werden als besondere Verehrer des heil. Jakob immer wieder genannt, die Franzosen, aus deren Heimat mehrere in gutem Zustand erhaltene, mit Hospizen unterwegs reich versehene Pilgerstraßen nach Spanien führten, die sich später in einen großen St. Jakobsweg vereinigten, wie ihn ganz nach moderner Baedeker-Art das erwähnte Itinerarium beschreibt, und die „Friesen", die zusammen mit anderen seefahrenden Völkern auf dem Seeweg nach der spanischen Küste gelangten und leicht vom Hafen an der Tambremündung, etwas beschwerlicher vom Hafen von Phare, dem heutigen La Coruna, aus Compostella erreichten, sei es, daß diese Flotten nach dem Heiligen Land fuhren, wie die niederdeutschen Flotten 1147, 1189 und 1217 und die norwegischen unter König Sigurd I. 1108/9 und dem Jarl Rögnvaldr III. 1152/53, sei es, daß die Normannen auf ihren Streifzügen, die sie unaufhörlich an die muselmännischen Küsten der spanischen Halbinsel machten, von denen die Historia Compostellana und das Chronicon Iriense erzählen, nicht unterließen, auch nach Santiago zu pilgern. Niederdeutsch ist die Anrufung des Heiligen in einem Pilgerlied Dum pater familias, in dessen 2. Strophe es vor dem Refrain heißt:

Herru Sanctiagu, Got (? grot) Sanctiagu,
Eultreja, esuseja, Deus aia nos,

und das mit der Melodie in Neumen ohne Linien am Ende des Liber S. Jacobi nachgetragen ist.[1])

Aus der großen Zahl der Landpilger heben die Berichte in den Acta Sanctorum (Juli, Band 6, S. 33 ff.) besonders die Heiligen, die Histoire Littéraire (Band 21, S. 287 ff.) die weltlichen Großen heraus, unter ihnen z. B. 1125 die Witwe Heinrichs V., Mathilde, 1137 Graf Wilhelm X. von Poitiers, 1154 Ludwig VII. von Frankreich, 1159 Graf Thibaut V. von Blois und viele andere. Bald nahmen die Pilgerscharen so überhand, daß ein besonderer Ritterorden, St. Jakob vom Schwert, sich bildete (1161), der den Schutz der Pilger zu einer seiner Hauptaufgaben machte, vom König Ferdinand II. von Leon[2]) gefördert, vom Papst bald bestätigt.

Mit dieser großen Bedeutung, die so die Limina beati Jacobi für das religiöse Leben des Abendlandes, speziell von Frankreich und Niederdeutschland, gewannen, ging Hand in Hand das Bedürfnis, die gottesdienstliche Feier in Compostella immer würdiger auszugestalten, die Liturgie des Heiligen auszudehnen und seine Legendengeschichte aufzuzeichnen, Aufgaben, die der Verfasser des Liber S. Jacobi mit großer Geschicklichkeit, freilich auch mit skrupelloser Unverfrorenheit löste, die kein Mittel scheute, diesen Schriften und Gesängen einen möglichst ehrwürdigen und autoritativen Anstrich zu geben, dadurch daß das meiste klangvollen Namen als Verfassern zugeschrieben wurde, von Venantius Fortunatus, dem Hymnendichter des 6. Jahrhunderts, an bis zu einer großen Anzahl Zeitgenossen, die zum Teil als literarisch tätig bekannt, zum großen Teil aber unbekannt sind und jedenfalls nicht als Verfasser der Werke des Kodex gelten können, sondern nur dazu dienten, bei den Pilgern den Eindruck, den diese Schriften und Gesänge an sich machten, zu verstärken und das Ansehen des heil. Jakob durch die Aufzählung dieser Schar erlauchter Verherrlicher in Wort und Ton immer mehr zu erhöhen.

So schrieb er zunächst dem bereits 1124 verstorbenen Förderer Compostella's, dem Papst Calixt II., eine Anzahl Prosawerke, die Neuordnung des Jakobus-Offiziums, die Verfasserschaft zweier Gesänge in ihm und eine Bestätigungsbulle des Ganzen zu. Weiter fälschte er dann eine zweite Bulle des Papstes Innozenz II. (1130—1143), in dem dieser das ganze Werk als authentisch bestätigt und eine Anzahl Kardinäle (an sich fast lauter auch sonst nachweisbare historische Kardinalsnamen der Zeit um 1138) dasselbe bezeugen. Sein eigener Name ist in dieser Bulle und dem ihr vorangehenden mit einfacher einstimmiger Melodie versehenen Ad honorem regis summi, ebenso wie sonst im Kodex öfter Aimericus Picaudus de Partiniaco veteri aus Poitou genannt. Die Fälschungen erreichten auch vollkommen ihren Zweck; aus 1173 z. B. ist ein Zeugnis in einem Brief eines spanischen Mönches an seinen Abt erhalten, in dem dieser den schönen Kodex mit den beiden Papstbullen voll Bewunderung beschreibt.[1]) Viele Stücke gingen weiter auch in andere Handschriften über, die mehrstimmigen Gesänge sind freilich nur hier erhalten.

Der Kodex zerfällt in fünf Bücher, denen mehrere Nachträge folgen. Buch 2 bis 5 kommen mit ihrem Prosainhalt für uns nicht in Betracht; sie enthalten

[1]) Von den zwei Jakobsliedern aus späterer Zeit, die Uhland in seine „Alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder“ Nr. 302 und 303 aufnahm, findet sich das erste Wer das elent bawen wel, ganz in einer Münchener Handschrift erhalten, auch komponiert im 5. Teil von G. Forsters „Schönen fröhlichen Liedlein“ 1556, Nr. 44 (5stimmig von Jodocus vom Brant). Der Anfang bildet auch den Anfang des Tenor vom 7. Quodlibet in Schmeltzl's Liederbuch von 1544 (von Schnellinger), ed. Eitner, das deutsche Lied I 38 ff., vgl. E. Bienenfeld, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 6, 104 f.

[2]) Ein Trauerlied auf den Tod dieses Königs (1157—1188) mit einstimmiger Melodie, Sol eclypsim patitur, enthält Kodex Florenz Laur. pl. 29, 1, f. 451.

[1]) Brief des Arnaldus de Monte an den Abt von Ripoll, vgl. Dreves, Einleitung S. 9. Auch dieses katalonische Kloster ist für die ältere spanische Musikgeschichte wichtig; vgl. über die musikalischen Darstellungen an einem Porticus die ausführliche Beschreibung Riaño S. 145 und über ein lateinisches Werk über Musik des Mönchs Oliva (11. Jahrhunderts Riaño S. 7 und Villanueva, Viaje literario 8, 57 f.

die Wunderlegenden, die Geschichte der Translation des Heiligen von Jerusalem nach Spanien, die gefälschte, dem Erzbischof Turpin zugeschriebene Geschichte Karls des Großen, nach der dieser auf seinem spanischen Zug auch Compostella besucht hätte, ein Werk, das einst als unwürdig herausgeschnitten wurde und jetzt separat erhalten ist, und das erwähnte neuerdings von Fita ganz publizierte kulturhistorisch äußerst interessante Itinerarium für die St. Jakobspilger.

Das umfangreichste 1. Buch, f. 1—139, enthält liturgische Stücke mannigfachster Art zum Gebrauch bei den verschiedenen Gottesdiensten in Compostella und schließt f. 101 ff. mit einem Officium festivum S. Jacobi a beato papa Calixto dispositum, aus dem G. M. Dreves in seinen Analecta hymnica medii aevi XVII (1894) 4 Hymnen, Prozessionsverse, 2 Prosen, einen Benedicamus-Tropus, 4 Conductus und eine farcierte Messe ebenfalls mit einem Benedicamus-Tropus am Schluß abdruckt, die Texte ganz, die einstimmige Musik zum größten Teil; ein Faksimile des Anfangs (S. 234) zeigt Neumen auf 4 Linien als Notenschrift. Soweit Dreves die musikalische Beschaffenheit der Melodien bestimmt angibt, sind alle einstimmig mit Ausnahme des 2. Conductus In hac die laudes cum gaudio, dessen erstem Teil später eine zweite Stimme zugesetzt ist. Zwei von ihnen kommen indes im Anhang auch mehrstimmig wieder vor, der Benedicamus-Tropus der Messe Regi perennis, der im 1. Buch einstimmig ist, und der 1. Conductus Jacobe sancte, über dessen Melodie im 1. Buch leider Dreves nichts Näheres aussagt.

Abgesehen von den gefälschten erlauchten Verfassernamen, von denen besonders zu nennen sind Venantius Fortunatus, Bischof Fulbert von Chartres (1007—29), der Papst Calixt II. und der Patriarch Wilhelm von Jerusalem, der 1130—1145 diese Würde bekleidete, dann resignierte, aber erst 1185 starb, haben wir es hier mit einem zeitgenössischen Heiligen-Offizium zu tun, wie gerade aus diesem und dem folgenden Jahrhundert derartige auch sonst für andere Heilige überliefert sind, in dem die neu gedichteten Texte in der Regel entweder alten Melodien angepaßt sind oder, wenn neu komponiert, einstimmige Melodien im liturgischen Stil erhalten haben. Es kehrt ein zweites Mal in einer Madrider Handschrift (Kgl. Privat-Bibl. 2 L. 1) vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts wieder.

Das Interessanteste sind die 4 Conductus und die beiden Benedicamus-Tropen, Vertreter zweier Strophenlieder-Gattungen der damaligen religiösen Poesie, die in vielen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts auch mit ihrer ein- oder mehrstimmigen Komposition etwa aus der Zeit von 1180 bis 1250 zahlreich erhalten sind, aus der vorhergehenden Epoche des 12. Jahrhunderts jedoch erheblich seltener. Die drei moderneren Verfassern zugeschriebenen Conductus enden mit der Kurzstrophe

Lector lege et de rege,
qui regit omne, dic: jube domne,

die dem 4. dem alten Venantius Fortunatus zugeschriebenen fehlt. Der 1. später 2stimmig erscheinende Jacobe sancte tuum schließt alle acht Halbstrophen mit dem Refrain

Fac praeclues coelo colentes.

Der 2. mit der am meisten melismierten Melodie In hac die schließt alle sechs Strophen mit dem langen, aber musikalisch sehr einfachen Refrain

Jacobe apostole sanctissime,
nos a malis erue, piissime.

Der 3. Resonet nostra ersetzt das Fehlen eines textlichen Refrains durch das Erklingen der gleichen Melodie im 2. und 4. Vers jeder der 4 Strophen, die die kurze Zeile (5 Silben, corde iucundo usw.) durch ein Anfangsmelisma (a G a b a D F E D, echt protus-gemäß gebaut) angemessen dehnt. Schließlich der letzte, mit seinem klassischen Versbau wie erwähnt Fortunatus zugeschriebene

Salve festa dies, veneranda per omnia fies,

erinnert im Metrum (Distichen) an die ähnlich anfangenden angeblich calixtinischen Prozessionsverse

Salve festa dies, Jacobi veneranda trophaea,

die nach Dreves Angabe nach der Melodie des gleich anfangenden Osterlieds von Fortunatus gesungen wurden; der Con-



ductus fügt jeder Strophe refrainartig ein Gaudeamus zu.

Die beiden Benedicamus-Tropen dieses St. Jakob-Offiziums gehören zu der einfachsten Art dieser weit verbreiteten Dichtungsgattung. Hier sind diese wie die später zu besprechenden schlichte kurze Strophenlieder, die das Benedicamus Domino weiter ausführen, mit oder ohne einfache Hineinverwebung des liturgischen Textes oder einzelner Teile davon in den Strophenbau. Ebenso einfach sind auch die einstimmigen Melodien des Exultet coeli curia, von dem leider der Textdruck bei Dreves fehlt, und Regi perennis gloriae.

So prächtig und künstlerisch vollendet nun dies Ganze an sich war, so blieb man doch dabei in Santiago nicht stehen, sondern erweiterte die Liturgie des Heiligen bald durch Hinzufügung mehrstimmiger Werke, die im ersten von gleichzeitiger, wenn nicht gleicher Hand geschriebenen Anhang f. 185—190 erhalten sind.[1] Wir erinnern uns, daß hauptsächlich aus Frankreich und dem nordwestlichen Deutschland Pilger nach St. Jago strömten, also gerade aus den Ländern, die in der Ausbildung der mehrstimmigen Musik allen andern vorangingen. Es war ja ein flandrischer Mönch Hucbald, dem die erste große Lehrschrift der mehrstimmigen Komposition zugeschrieben wurde, die den suavis concentus oder die honestissima cantionis suavitas beim mehrstimmigen Gesang preist (Gerbert, Scriptores I, 166 und 188). Das Zentrum Frankreichs, Paris, und Klöster, wie das geistig und künstlerisch überaus regsame St. Martial in Limoges oder St. Père in Chartres folgten. Bei der Beteiligung besonders auch von Kölner Bürgern an den erwähnten Flottenexpeditionen denken wir daran, daß im folgenden Jahrhundert Köln der Musikwissenschaft einen Lehrer wie Franko schenken sollte. Und aus einer englischen Quelle des 13. Jahrhunderts, dem Anonymus IV., dem weitsichtigsten und historisch gerechtesten aller Musikschriftsteller dieser Zeit, erfahren wir nicht nur von den wichtigen mehrstimmigen Chorbüchern von Paris, sondern auch von libri Hispanorum et Pompilonensium, die noch ohne Mensurschreibung notiert waren (Coussemaker Scriptores I 345), eine Angabe, die auf unsern Kodex paßt.

[1] Aus Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts sind mir nur zwei mehrstimmige Werke auf St. Jakob bekannt, ein 3stimmiges Alleluja Sanctissime Jacobe in Wolfenbüttel Helmst. 1099 f. 17′ und ein Fragment einer Jakobsmotette in Oxford mus. d. 143, Stainer Early Bodleian Musik I, Taf. 16. Im 15. Jahrhundert werden sie zahlreicher, an der Spitze steht die große 9teilige 3- und 4stimmige St. Jakobs-Messe von Dufay, Bologna Lic. 37, f. 121—130.

So blieb die musikalische Ausführung des Gottesdienstes in Santiago, auch was die Aufnahme der Mehrstimmigkeit anlangte, nicht hinter der anderer Musikzentren zurück. Doch fand sie hier nicht wie dort im Proprium der Liturgie ihre Stelle, sondern hier galt es, allgemein verwendbare Werke auf den einen Heiligen zu schaffen. So herrscht in den erhaltenen mehrstimmigen Stücken nur der eine Gedanke: Preisen wir Gott für die Verkörperung seiner Gnade in St. Jakob (Benedicamus Domino-Tropen) und singen wir dem heil. Jakob nun auch mehrstimmige Lieder (organa) angemessen seinem Lob:

Organa dulcia convenientia
sunt resonanda

heißt der Refrain in den fünf Strophen eines 2stimmigen einem Magister Airardus von Vezelay zugeschriebenen Liedes, das beginnt:

Annua gaudia, Jacobe, debita
sunt tibi danda.

Sechs andere solcher „organa" sind Benedicamus-Tropen, fünf 2stimmige und ein 3stimmiger, darunter, wie erwähnt, Regi perennis aus der Messe des 1. Teils. Ihnen schließt sich der ebenfalls erwähnte 2stimmige Conductus Jacobe sancte und eine 2stimmige Prosa Portum in ultimo an. Die anderen in diesem Zusammenhang erhaltenen Werke sind einstimmig; von dem auch hier vorkommenden tropischen Kyrie der Messe des 1. Teils, Rex immense, fehlt bei Dreves die Angabe der Stimmenzahl.

Wie im ersten Teil war der Dichter auch hier verschwenderisch mit der Austeilung von erlesenen Verfassernamen, die hier alle den Zeitgenossen entnommen sind, wie die moderne Kunstform der Mehr-



stimmigkeit das auch erforderte, neben einigen sonst unbekannten Bischof Hatto von Troyes (1123—45), Bischof Goslenus von Soissons (1126—52) und Magister Alberich von Reims, Erzbischof von Bourges (1137—41). Und besonders charakteristisch ist es, daß das musikalisch hervorragendste Werk, der 3 stimmige Benedicamus-Tropus Congaudeant als Verfassernamen den eines Pariser Magisters Albertus trägt, der übrigens unter den Pariser Musikernamen des Anonymus IV. nicht vorkommt.

So sind es im Ganzen neun mehrstimmige Werke, deren Texte bei Dreves vollständig gedruckt vorliegen, während die Notenbeilagen nur die Musik von vier derselben in der mehrstimmigen Fassung enthalten, ein Material, das vorläufig immerhin ausreicht, um einige Grundlinien zu erkennen. Da dieser Druck leicht zugänglich ist, kann von der Wiedergabe von Notenbeispielen hier Abstand genommen werden.

Metrisch sind wie das besprochene Regi perennis (6 Strophen) einfache Strophenlieder Ad superni regis decus (5 Strophen) und Vox nostra (4 Strophen). Gratulantes celebremus läßt auf vier Strophen, die durchkomponiert sind, das Wort Domino folgen, reich melismiert mit Sequenzenketten in Gegenbewegung, immer ternariae und binariae abwechselnd. Refrainlieder, wie das besprochene Annua und der Conductus Jacobe sind Nostra phalanx plaudat laeta, dessen vier Strophen mit angelorum curia schließen (in der letzten ging Domino reimlos dem Refrain voraus) und das musikalisch bedeutendste Congaudeant catholici, 7 Strophen mit dem Refrain die ista, dessen vorletzte Silbe ein überaus ausgedehntes in mehrere Distinktionen sich gliederndes Schlußmelisma hat.

Musikalisch sind alle vier publizierten Werke, Nostra, Congaudeant, Gratulantes und Jacobe, wie Conductus behandelt, Note gegen Note oder Gruppe gegen Gruppe, auch in den beiden größeren Melismen, die vorkommen, Domino und die is-ta. Ferner ist allen vier musikalisch gemeinsam das stete Sichkreuzen der Stimmen, das Bestreben nach melodischer Stimmführung und Gegenbewegung, die z. B. im 3stimmigen Werk für die beiden Unterstimmen vollkommen durchgeführt ist, und die melismatische Verzierung der Oberstimme gegenüber dem melodisch einfacheren Gang der Unterstimme bezw. Unterstimmen.

Einem Werke (Gratulantes) ist, wie erwähnt, eigentümlich, daß die vier Strophen durchkomponiert sind, aber mit lebhaften melodischen Beziehungen mehrerer Abschnitte unter einander. Jede Strophe besteht aus zwei Zehnsilbern, die durch die Cäsur in vier und sechs Silben zerlegt werden. Die Schlüsse sämtlicher Verse sind in der Unterstimme C oder G, die Einschnitte an den Cäsurstellen schließen bisweilen auch in D. Die Finalis C wird in den meisten Fällen mittelst der abwärtssteigenden Kadenz erreicht, G dagegen von C aus mit der aufwärts führenden. So enden V. 1, 2, 4 und 8 auf gleiche Weise schrittweis fallend in C und die Oberstimme begleitet alle vier ebenso gleich. In Strophe 2 und 4 beginnt die Melodiengleichheit schon mit dem 2. Abschnitt von V. 3 und 7 nach der ersten Cäsur. Dazu variiert zunächst die Oberstimme, die den Tenor das erstemal unten, das zweitemal oben umspielt, und lenkt erst mit V. 4 und 8 in die gleiche Begleitung ein. Umgekehrt läßt sie in V. 2 die gleiche Begleitung schon früher eintreten, als der Tenor die gleichen Noten hat. Und wie V. 1 und 2 ähnlich, so sind in Strophe 3 V. 5 und 6 in beiden Stimmen gleich, mit ruhiger Kadenz im Gegensatz zu dem sonst lebhafter ausgebildeten Schluß mit melismatischer paenultima. Im Domino am Schluß bewegen sich erst während der Sequenzenkette beide Stimmen in gleicher Tonhöhe bis zur Cäsurkadenz auf G, die die Oberstimme erst unten, dann oben begleitet (E h), während sie im 2. Teil sich desto weiter auseinander spannen bis zum Schluß in der Oktave C c, dem weitesten Intervalle, das in diesem Stück vorkommt.

Dieser genauere Einblick in die stilistischen Eigentümlichkeiten des musikalisch umfangreichsten dieser Werke und die obigen Bemerkungen über die drei andern geben uns einen leidlichen Begriff



von der Entwicklungsstufe der mehrstimmigen Musik, die im Kodex Calixtinus um 1140 erreicht ist.

Literatur. Aus der benützten Literatur erwähne ich außer den bereits zitierten Publikationen und den einschlägigen allgemeinen Nachschlagewerken: Gröber, Grundriß der roman. Phil. II, 2, 386 f. — Ul. Robert, hist. du pape Calixte II, 1891, 205 ff. — L. Delisle in Le Cabinet Historique XXIV, 1878. — Dozy, Recherches sur l'hist. et la litt. d'Espagne II³, 1881. — Acta Sanctorum, Juli Vol. 6, 33 ff. — Hist. litt. de la France 21, 272 ff. — F. Fita, Le Codex de St. Jaques de Compostella, Paris, 1882. — Zwei einschlägige spanische Schriften von Fita waren mir leider unzugänglich. — Historia Compostellana, Migne Patr. 170. — R. Röhricht, Beiträge zur Geschichte der Kreuzzüge, II, 1878. — G. Riant, Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre Sainte 1865. — Riaño, Crit. and bibliogr. notes on early Span. music, London 1887, erwähnt von Santiago nur S. 145 die Darstellung der 24 Ältesten der Apokalypse mit musikalischen Instrumenten an einem Portal der Kathedrale (Fig. 62, S. 144) und S. 26 eine neumierte Psalmen-Handschrift von 1055, das sogen. Diurno del rey Don Fernando I († 1067) in der Universitäts-Bibliothek in Santiago.

Potsdam. **Friedrich Ludwig.**

Beiträge zur Glockenkunde.



In dem „Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1902" hat der Unterzeichnete auf S. 119 ff. begonnen, Beiträge zur Glockenkunde zu liefern und dort die Fragen beantwortet: I. Welches Material hat man bereits zur Anfertigung von Glocken verwendet? (S. 121 ff.), II. In welchen Gewichten und Größen können Glocken mit demselben Grundtone gegossen werden? (S. 125 ff.). In diesem Abschnitte findet man in XI Tabellen übersichtlich geordnete Angaben über die unterschiedlichen Ton-, Maß- und Gewichtsverhältnisse der Kirchenglocken. Die folgende Mitteilung bildet einen Nachtrag zu dieser zweiten Frage.

XII. Die altrenommierte, privilegierte und prämiierte Glockengießerei von Bartolomeo Chiappani[1]) in Trient liefert Glocken in folgenden Ton-, Maß- und Gewichtsverhältnissen:

Ton	Leichte Rippe			Mittleres Gewicht			Schwere Konstruktion		
	kg	Pfund	Durchmesser Meter	kg	Pfund	Durchmesser Meter	kg	Pfund	Durchmesser Meter
a	2900	5800	1,74	4100	8200	1,90	4700	9400	1,92
b	2400	4800	1,63	3200	6400	1,76	3400	6800	1,80
h	1850	3700	1,49	2600	5200	1,63	2900	5800	1,68
c¹	1600	3200	1,42	2000	4000	1,50	2350	4700	1,55
cis¹	1400	2800	1,33	1800	3600	1,42	2000	4000	1,49
d¹	1200	2400	1,25	1450	2900	1,33	1800	3600	1,40
dis¹	1000	2000	1,20	1200	2400	1,25	1350	2700	1,30
e¹	880	1760	1,12	1050	2100	1,20	1100	2200	1,23
f¹	700	1400	1,06	900	1800	1,12	950	1900	1,16
fis¹	560	1120	1,01	700	1400	1,06	780	1560	1,09
g¹	460	920	0,96	560	1120	1,00	600	1200	1,04
gis¹	400	800	0,86	460	920	0,95	500	1000	0,98
a¹	330	660	0,81	400	800	0,87	440	880	0,90
b¹	280	560	0,78	320	640	0,82	360	720	0,85
h¹	230	460	0,74	280	360	0,78	300	600	0,80
c²	185	370	0,70	220	440	0,74	250	500	0,77

[1]) Das Geschäft wurde im Jahre 1754 von Bartolomeo Chiappani, dem Urgroßvater des jetzigen Inhabers, gegründet und ging im Jahre 1790 auf seinen Sohn Lorenzo über, der dasselbe bis zum Jahre 1845 leitete. Dieser hat nebst seinen beiden Brüdern Angelo und Luigi eine Zeitlang bei dem berühmten Glockengießer Giuseppe Buffini, der von 1740—1770 in Verona tätig war, gearbeitet. Ausgezeichnet tonreine Geläute von diesem Meister kenne ich in Fondo (c, d, e,



In Südtirol und Oberitalien liebt man es vielfach, die Glocken in leichter Rippe zu gießen und denselben dann ein schweres Obergewicht zu geben. Zu diesem Zweck wird für das Joch (Helm) ein mächtiger Holzblock zugerichtet, der manchmal noch mit einer Marmor- oder einer Eisenplatte beschwert wird. Diese Glocken haben statt der hölzernen Läutarme gußeiserne Seilrollen (Seilscheiben, Rädersystem) und sind sehr leicht läutbar. Auch ziehen sie die Glöckner recht häufig senkrecht (mit dem Glockenmunde nach oben), lassen sie dann schwingen und dabei nur einmal anschlagen, ziehen sie sofort wieder in die umgekehrte Stellung hoch zurück und halten sie fest, um diese Spielerei von neuem zu beginnen.[1]) Bei jeder Glocke steht ein Mann, welcher dieselbe umgekehrt aufrecht hält und Bewegung und Schlag derselben nach dem gegebenen Zeichen des Glocken-Kapellmeisters ausführt. Der Klöppel (Schwengel) hat in diesem Falle ein Gewicht von nur $1^1/_2$ bis $2^1/_2$ Prozent. Wegen der dünnen Rippe und des leichten Klöppels ist der Klang sehr weich. Die Rivalen des Grundtons sind ausschließlich kleine Terz und kleine Sexte. Bei großen Glocken, unter h, tritt dann noch die störende Undezime (obere Quarte) hinzu.

f, g, a, c, e), Valarsa (c, d, e, g, c), St. Isera (h, dis, fis, h, dis), Calliano (fis, gis, ais, cis). Bei dem Tode Buffinis erwarb Lorenzo Chiappani aus dessen Werkstätte sämtliche Gerätschaften. Er war nicht nur ein guter Violaspieler, sondern auch ein tüchtiger Physiker und hat bis zu seinem Tode im Jahre 1845 etwas über tausend Glocken gegossen. Sein Sohn und Nachfolger führte das Geschäft vom Jahre 1844 bis 1875 und hat in dieser Zeit mehr als 1500 Glocken gegossen. Er war auch zugleich ein Künstler auf dem Violoncello. Sehr schöne Skalageläute von ihm hört man heute noch in Salurn, Marling, Bodaneck, Windischmatrei, Strigno, St. Pauls Eppan (b, c, d, es, f, g, as, b), Bozen (c, d, e, f, g, a, c). Die beiden letzteren werden allgemein bewundert. Als er 1875 starb, trat sein Sohn Karl, der jetzige Inhaber des Geschäftes, an seine Stelle. Geboren im Jahre 1853, besuchte er später das Gymnasium und studierte dann am Konservatorium in Mailand Musik. Er hatte bereits drei Opern geschrieben (Guardia, Giuseppe und Nerina, von denen die letztere wiederholt in Mailand mit gutem Erfolg aufgeführt worden ist), als er im Jahre 1875 durch den Tod des Vaters genötigt wurde, die immer mehr sich entwickelnde Gießerei zu übernehmen. Mehr als 1700 Glocken verkünden heute in allen fünf Weltteilen das Lob dieses tüchtigen Meisters. Einige seiner Geläute mögen hier genannt sein: Innsbruck (Dreifaltigkeitskirche) acht Glocken: f 198,12 Ztr., 2,50 m Durchmesser, 2,40 m Höhe; a 96,28 Ztr., 1,96 m Durchmesser; c 50,74 Ztr., 1,58 m Durchmesser; d 34,10 Ztr., 1,36 m Durchmesser; e 26,00 Ztr., 1,30 m Durchmesser; f 19,98 Ztr., 1,15 m Durchmesser; g 12,90 Ztr., 1,04 m Durchmesser; a 9,24 Ztr., 0,92 m Durchmesser. Das neue Geläute ertönte zum erstenmal in der hl. Weihnacht 1901. — Sterzing (1882) acht Glocken: a 68,98 Ztr., 1,85 m Durchmesser; h 48,98 Ztr. 1,65 m Durchmesser; cis 34,58 Ztr., 1,45 m Durchmesser; d 29,12 Ztr., 1,34 m Durchmesser; e 20,40 Ztr., 1,22 m Durchmesser; fis 14 Ztr., 1,07 m Durchmesser; a 7,98 Ztr., 0,88 m Durchmesser; cis 3,60 Ztr., 0,70 m Durchmesser. — Grieß bei Bozen (Klosterkirche, 1895) neun Glocken: as 99,96 Ztr., 2 m Durchmesser; b 68,69 Ztr., 1,85 m Durchmesser; c 45,60 Ztr., 1,55 m Durchmesser; des 35,60 Ztr., 1,45 m Durchmesser; es 25,06 Ztr., 1,28 m Durchmesser; f 16,92 Zentner, 1,14 m Durchmesser; as 9,40 Ztr., 0,96 m Durchmesser; b 6,70 Ztr., 0,84 m Durchmesser; c 4,88 Ztr., 0,75 m Durchmesser; — St. Lorenzen (Tirol 1894) sechs Glocken: h 52,34 Ztr., 1,70 m Durchmesser; cis 37,70 Ztr., 1,48 m Durchmesser; dis 24,50 Ztr., 1,30 m Durchmesser: fis 12,40 Ztr., 1,08 m Durchmesser; h 6,44 Ztr., 0,81 m Durchmesser; cis 3,36 Ztr., 0,71 m Durchmesser; — Emmishofen (Kanton Thurgau 1902) sechs Glocken: h 50,88 Ztr., 1,63 m Durchmesser; cis 35,48 Ztr., 1,45 m Durchmesser; dis 23,76 Ztr., 1,27 m Durchmesser; fis 13,26 Ztr., 1,06 m Durchmesser; gis 9,54 Ztr., 0,95 m Durchmesser; h 4,96 Ztr., 0,79 m Durchmesser; — Widnau (Kanton St. Gallen 1904) fünf Glocken: b 70,70 Ztr., 1,80 m Durchmesser; des 38 Ztr., 1,49 m Durchmesser; es 26,06 Ztr., 1,29 m Durchmesser; ges 14,90 Ztr., 1,08 m Durchmesser; b 7,40 Ztr., 0,84 m Durchmesser. — Mieming (1899) sieben Glocken: c, d, e, g, a, c, e. — Caoria (1903) as, b, c, es. — Albiano (1902) g, a, h, d, g. — Terragnolo (1897) e, fis, gis, h. — Villazzano (1891) g, a, h, d. — Fiave (1900) c, d, e, f, g. — Roncegno (1888) c, d, e, f, g, a, c. — Tesero (1863) d, e, fis, g, a. — Grumes (1902) es, f, g, b, c, es. — Prettau (1863) f, a, c, f. — Pola (1898) c, d, e, g. — Stift Marienberg (Klosterkirche 1898) c, d, f, g, a, c. — Brixen (Pfarrkirche 1899) h, d, e, g, h, d. — Unterfennberg (1902) fis, gis, ais, cis, dis.

[1]) Dieses Taktläuten kann man auch in England hören und war früher sogar zum Sport vornehmer Leute geworden. Lord Brereton und Sir Cliff Clifton gründeten 1637 in London die Society of College Youths, um die Kunst des geordneten Läutens in Aufnahme zu bringen. Mancher Lordmayor und mehr als ein Mitglied der City gehörten dem Vereine an. Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. X. Jahrg. Göttingen 1905. S. 26.

III.

Welche Intervalle lassen sich zu einem wirkungsvollen Geläute vereinigen?

Der hl. Karl Borromäus (1538—1584) traf als Erzbischof von Mailand folgende Anordnung: „Jede Pfarrkirche habe drei,

wenigstens zwei Glocken von verschiedenen, aber gut zusammenstimmenden Tönen, daß durch sie die gottesdienstlichen Verrichtungen je nach ihrem Charakter gehörig angezeigt werden" (Instr. fabr. cap. 26, pag. 586). Für Kathedralkirchen will der hl. Karl Borromäus sieben oder sechs, für Stiftskirchen wenigstens drei Glocken (l. c.).

Nach ihrer Zusammenstellung kann man die Geläute einteilen in: 1. harmonische, das sind solche, welche entweder die Stufen des Dur- oder diejenigen des Molldreiklanges hören lassen (z. B. c, e, g, c); 2. melodische, das sind solche, welche die Töne in diatonischer Tonfolge angeben (z. B. c, d, e, f); 3. harmonisch-melodische (gemischte), das sind solche, welche die beiden ersten Arten in sich vereinigen (z. B. c, e, g, a, h, c.). In der Mitte des zehnten Jahrhunderts wurde schon die Harmonie des Geläutes besprochen. Beachtung verdient auch in dieser Hinsicht folgende Inschrift, welche auf einer von Gerhard van Wou[1]) aus Kampen (1474—1527) im Jahre 1497 gegossenen Glocke des Erfurter Domes stand:

Arte Campensis canimus Gerhardi
Tres Deo trino, en ego sol, Gloriosa ut,
Mi sed Osanna, plenum sit diapente.

Bei einem Brande[2]) im Jahre 1717 ging diese Glocke zu grunde.[3]) Die beiden anderen Arten von Geläuten kannte man ebenfalls schon im Mittelalter.

In manchen Gegenden bevorzugt man die harmonischen, in andern die melodischen Geläute. Die letzteren trifft man besonders schön z. B. am Rheine, wo sie von alters her einheimisch sind (Erzdiözese Köln, Bistum Limburg a. d. Lahn, Bistum Mainz, Bistum Trier), in Tirol, in Italien (in Oberitalien in etwa 60 Proz. der Ortschaften), in Frankreich und Belgien. An harmonischen Geläuten reich ist z. B. Österreich-Ungarn, das Königreich Sachsen, das Herzogtum Sachsen-Meiningen. Die diesbezügliche Wahl bei Anschaffung von Glocken bleibt in letzter Instanz doch wohl nur Geschmacksache. Professor Heinr. Oberhoffer (1824 bis 1885) in Luxemburg schrieb[1]) im Juni 1882 in einer Abhandlung „Zur Glockenkunde" folgendes: „Ich entscheide mich für das diatonische Geläute und zwar aus folgenden Gründen:

1. Von einer Harmonie oder einem Akkorde kann im eigentlichen Sinne des Wortes bei einem sogen. harmonischen Glockengeläute doch wohl nicht die Rede sein, indem die Glocken wegen ihrer verschiedenen Pendellänge nicht in gleicher Geschwindigkeit schwingen, also niemals oder doch nur äußerst selten mitsammen, sondern immer in der verschiedenartigsten Tonfolge nacheinander anschlagen, den Akkord also doch stets in melodischer Aufeinanderfolge der Töne angeben. Nun weiß aber jeder Komponist „aus der Lehre von der thematischen Arbeit", daß sich ein harmonisches Motiv viel schneller abnutzt und uns eher langweilt als ein ganz oder teilweise diatonisches Motiv.[2])

2. Betrachtet man irgend eine Melodie ohne Rücksicht auf ihre Begleitung, so wird man gleich erkennen, daß in derselben die diatonischen Tonschritte vorherrschen.

[1]) Der Glockengießer Gerhard de Wou aus Kampen. Beiblatt zur Magdeburger Zeitung 1889, Nr. 22. H. Böckeler, a. a. O., S. 51.

[2]) K. A. Gleitz, Geschichtliches über die große Glocke, sowie über die übrigen Glocken des Domes und einige Glocken der Severikirche zu Erfurt. Erfurt 1897, S. 12. W. J. A. Freiherr von Tettau, Der Meister und die Kosten des Gusses der großen Domglocke zu Erfurt. Erfurt 1866, S. 5.

[3]) „Die harmonischen Geläute haben sich erst mit der Verirrung und Verweltlichung der christlichen Kunst, ganz besonders in Süddeutschland eingeschlichen, in die verzopften Kloster- und Dorfkirchen wie in die herrlichen Dome, Arm in Arm mit der entweder üppig blühenden oder ganz sinnlos trivialen Instrumentalmusik." (Die Orgel. Monatsschrift für Orgelmusik und Kirchengesang. Redigiert von Fr. Lubrich. Leipzig, V. Jahrg. (1894), Heft 11, S. 82.) Diese Behauptung von Joh. Diebold ist doch nicht vollständig zutreffend.

[1]) Musica sacra. Regensburg 1882, Nr. 9, S. 103. — Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. IV. Jahrg. Göttingen 1899, S. 129.

[2]) Schon im Jahre 1878 schrieb Prof. Oberhoffer (Flieg. Bl. 1878, S. 35): „Die Melodie ist nun einmal der vorzüglichste Teil und die Quintessenz aller und jeder Musik und muß es auch für ein Glockengeläute sein, dessen Töne doch nur selten zusammentreffen, sondern meist nach- und durcheinander erklingen, wodurch es eben seinen Reiz erhält. Jeder gewandte Komponist weiß denn auch, wie schnell bei einer thematischen Verarbeitung ein rein akkordisches Motiv abgenutzt ist und wie wenig sich ein solches zur thematischen Arbeit eignet. Er fügt deshalb einem solchen Motive in der Regel noch einen harmonie-fremden Ton als Hilfs-, Durchgangs- oder Wechselnote bei, um dasselbe melodischer zu machen."

3. Jedes diatonische Geläute bietet in den Obertönen der Glocken einen Ton mehr wie ein harmonisches.

4. Bei einem harmonischen Geläute ist man doch nur auf den Dur- und Molldreiklang beschränkt, indem die stark dissonierenden Intervalle: „die übermäßige Quarte, die verminderte Quinte, die große und die verminderte Septime" in einem Geläute nicht anwendbar, und demzufolge alle dissonierenden Dreiklänge und Septimenakkorde, die eine Folge eines konsonierenden Akkordes erheischen, was aber in einem Glockengeläute nicht möglich ist, schon von selbst ausgeschlossen sind.

5. In einem fünf-, sechs- oder siebenstimmigen Geläute ist man so wie so der Hauptsache nach auf die diatonische Tonfolge angewiesen.

Ein Geläute würde „sehr monoton klingen, wenn das Hin- und Herschwingen der einzelnen Glocken gleichmäßig schnell vor sich ginge, wenn also die Töne stets zusammenträfen. Ein solches Geläute melodisch gestimmter Glocken würde geradezu unmöglich sein, da in diesem Falle ein fortwährender Zusammenklang von großen und kleinen Sekunden zu vernehmen wäre -- eine höchst widrige Klangwirkung. Da aber die größeren Glocken langsamer schwingen als die kleineren, so entsteht beim Läuten ein unausgesetzt rhythmisch wie tonisch sich änderndes, kaleidoskopartiges Klangbild, das um so mannigfaltiger und reizvoller wird, je mehr Glocken in dem Geläute vorhanden sind. Die Geläute rein melodischen Charakters sind auf diese Eigentümlichkeiten angewiesen und erhalten ihren besonderen Reiz eben durch die so mannigfaltigen, tonischen und rhythmischen Kombinationen." [1])

Es ist eine bekannte Tatsache, daß unter allen Instrumenten, welche zur Erzeugung musikalischer Töne dienen, gewiß keines ist, das sich „so allgemeiner Sympathie erfreut und sich dem Verständnis und dem Wohlgefallen auch der wenigst Musikkundigen nahelegt als die Glocke". Fragen wir nach der Ursache dieser auffallenden Erscheinung, daß der schöne Ton einer Glocke wie unwillkürlich auf jedermanns Gehör und Gemüt angenehm und ansprechend wirkt, auch bei solchen, die bei dem Klang anderer Instrumente völlig kalt und wie unempfindsam bleiben und sich, aus Mangel an musikalischem Gehör, nicht mehr zur Aufmerksamkeit und zur Aufnahme eines geistigen Eindrucks angeregt fühlen, als ein Blinder in Gegenwart der schönsten Farbenpracht, so wird wohl mancher auf Umstände raten, die zwar auf den Ton der Glocke oder dessen Eigentümlichkeit von hervorragendem Einfluß und von großer Bedeutung sind, die aber gerade deshalb, weil sie im Vordergrund stehen, den Kern der Sache ihm nur um so leichter verhüllen. Zunächst drängt sich uns beim Vergleich des Tones der Glokken mit dem anderer Instrumente seine außergewöhnliche Stärke und seine metallene, durchdringende Klangfarbe auf, was ihm seine besonderen Vorzüge zu verleihen scheint. Es unterliegt aber wohl keinem Zweifel, daß nicht in der Tonstärke das Ohr- und Herzgewinnende liegen kann, was jedermann beim feierlichen Klange schöner Glocken an sich erfährt, zumal sich dieses wohlgefällige Gefühl viel eher in einiger Entfernung als in der Nähe wahrnehmen läßt. Ebenso kann es nicht der bloße Klangcharakter des Metalls sein; gibt es doch Instrumente genug, welche metallischen Klang ertönen lassen, ohne deshalb auf durchweg alle Zuhörer einen sympathischen und gemeinverständlichen Eindruck auszuüben. Bei näherer Nachforschung ergibt sich nur ein Moment, welches die unleugbare Wirkung der Musik der Glocken auf das menschliche Ohr, Herz und Gemüt erklärlich macht, es ist die Harmonie der Töne, welche überaus hell und klar und wohltuend aufsteigt und aufleuchtet aus dem sonst so einförmig wiederholenden Gesang dieses bevorzugten Instruments. Der Ton der Glocke ist nämlich nicht einfach, sondern zusammengesetzt aus einem ganzen Bündel von Klängen, die sich gegenseitig ergänzen und vervollständigen, um dem Ohre eine schöne geordnete Harmonie entgegenzutragen; dabei hat er den Vorzug, daß seine einzelnen Bestandteile nach Anzahl,

[1]) Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde. 33. Heft. Inhalt: Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Von Dr. Heinr. Bergner. Hildburghausen 1899, S. 22.

Stärke, Tonhöhe und Klangfarbe in ausnehmend dem Wohlklang günstigen Verhältnissen zusammentreten. Die Harmonie der zu einem Akkorde sich vereinigenden drei wesentlichen Töne repräsentiert aber das Urbild aller Ordnung, aller Gesetzmäßigkeit, Vollkommenheit und Schönheit im gesamten Naturreiche, und galt schon von alters her als Symbol der höchsten Ideen von Gesetz, Wahrheit und Schönheit im übersinnlichen Gebiet. Die Idee der Harmonie ist dem menschlichen Geiste eingeboren, mag er sie auch noch so wenig im Bewußtsein besitzen; und daher erklärt sich der natürliche Sinn und das wenn auch unbewußte Verständnis selbst des ungebildeten Menschen für das, was nach den Gesetzen der Harmonie als wahr und schön erscheint. Unwillkürlich wird bei der sinnlichen Wahrnehmung eines solchen Natur- oder Kunstgebildes der Widerhall in der menschlichen Seele wachgerufen, es entsteht ein Zusammenklang zwischen Äußerem, sinnlich Wahrnehmbarem und der inneren Seelenempfindung, daher dann das Wohlgefühl, das Wohlgefallen, der Genuß der Seele an dem durch die Sinne ihr Dargebotenen. Um es also noch einmal mit einem Worte zusammenzufassen, so ist es die Harmonie der gleichzeitig hervorgerufenen und erschallenden Töne in der Glocke, welche den eigentümlichen Reiz ihr verleihen. Die Harmonie der Gesamtklänge der Glocke muß deshalb auch das Hauptmoment bilden zur Beurteilung der Schönheit und Vollkommenheit eines solchen Kunstproduktes, ja fast das einzige, da alle anderen Bedingungen, soweit sie nicht direkt mit der Erzeugung der notwendigen harmonischen Klänge zusammenhängen, von untergeordnetem Belang sind. Eine Glocke hat ja nur dann Wert, wenn sie ihrer Bestimmung möglichst vollkommen entspricht, d. h. wenn sie durch Wohlklang ihrer Stimme auf möglichst weite Entfernung für das Gehör sich angenehm geltend macht. Dem Ohr allein steht das Urteil zu, nicht auch dem Auge, wenigstens nicht so, daß es Anspruch erheben dürfte auf notwendige Mitbeachtung seines Urteils, als ob die äußere Erscheinung und Gestalt den inneren Kunstwert des fürs Ohr geschaffenen Kunstproduktes verringern könnte. Es mag zur Erhöhung der Kostbarkeit des Kleides der Glocke dienen, wenn sich auf ihr fein und geschmackvoll ausgeführte Verzierungen, scharf und charakteristisch ausgeprägte, sinnvolle Inschriften befinden; das Wesen der Glocke bleibt immer die der Glocke eingegossene Harmonie der Töne, wie sie auch der untrügliche Prüfstein der perfekten Ausführung des Gusses ist, mehr als alle noch so kunstreich aufgedrückten Zieraten."[1])

Das frische, regere Leben, welches in neuerer Zeit auf dem kirchlichen Gebiete erwacht ist, hat sich auch recht vorteilhaft auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst offenbart. So hat z. B. ein löblicher Wetteifer[2]) zwischen verschiedenen Gemeinden vieles dazu beigetragen, daß manche Dörfer und Städte im glücklichen Besitze eines herrlichen und ganz hervorragenden Geläutes sind. „Die Anschaffung eines neuen Glockengeläutes oder auch nur einer einzelnen neuen Glocke ist für jede Gemeinde eine höchst wichtige Angelegenheit. Es handelt sich dabei nicht bloß um ein kostspieliges Unternehmen, wobei zugesehen werden muß, daß die bedeutenden Kosten in einer möglichst zweckmäßigen Weise verwendet werden, es handelt sich auch um den schönsten und wirksamsten kirchlichen Schmuck, den eine Gemeinde sich verschaffen kann, der die Geschlechter der kommenden Jahrhunderte noch erfreuen soll, dessen Wirksamkeit aber auch durch einen einzigen bei der Anschaffung begangenen Mißgriff geschwächt oder ganz vernichtet werden kann.

[1]) Gregorius-Blatt. Düsseldorf 1894, Nr. 6, S. 41 ff.

[2]) Schon vor Jahrhunderten begegnen wir einem fast kindlichen, naiven einander Gleichtunwollen sowohl bei der Ausführung von Turmbauten als auch bei der Anschaffung von Glocken. So sollte der Ulmer Münsterturm ein „Futteral" für den Straßburger werden und ein König neben dem „printz aller hohen thürn", wie Opitz den letzteren nennt. Die Ulmer wollten aber außer dem „Futteral" auch ein besonders schönes Geläut und hätten gar zu gern die herrlich klingende Glocke von Illertissen gehabt. Sie boten, so erzählt eine auch anderwärts vorkommende Sage, so viel Sechser, als man von Ulm bis Illertissen, einen Weg von 24 km, legen könnte, aber vergebens. Dasselbe wird auch von den Frankfurter Bürgern bezüglich der Erwerbung der großen Glocke von Oberursel erzählt. Dr. K. Bader, Turm- und Glockenbüchlein. Gießen 1903, S. 35. — Bierlinger, Aus Schwaben. Wiesbaden 1874. II. S. 25.

Es liegt auf der Hand, daß bei einem solchen Unternehmen mit gehöriger Umsicht verfahren werden muß, und daß es vor allen andern Sache des Pfarrers ist, in einem solchen Falle über alles zu unterrichten, was hier in Betracht kommen muß, um alsdann die Kirchen- oder Gemeindevorstände zu einem Beschlusse zu leiten, der geeignet ist, der Gemeinde ein nach ihren Verhältnissen und Mitteln möglichst schönes und wirksames Geläute zu verschaffen."[1])

Nicht nur bei der Anschaffung eines vollständig neuen Geläutes, sondern auch beim Umgusse einer gesprungenen Glocke und ebenso bei der Vermehrung der Zahl der bereits vorhandenen Glocken eines Geläutes lautet die erste und wichtigste Frage, welche unter Berücksichtigung der zur Verfügung stehenden Geldmittel und der Raumverhältnisse des Glockenturmes beantwortet werden muß: Welche Töne sollen die Glocken angeben oder welche Intervalle sollen gewählt werden? „In betreff dieses Punktes herrscht vielfach völlige Unkenntnis. Man sucht gewöhnlich Rat bei Musikverständigen, die vielleicht von ihrem Klavier oder ihrer Geige etwas verstehen, von den Glocken aber in der Regel nichts verstehen. Die meisten Musikverständigen glauben etwas sehr Angenehmes zu sagen, wenn sie von einem harmonischen Geläute sprechen. Gerade dieser so gangbare Ausdruck, durch welchen man das Ideal eines schönen Geläutes bezeichnet zu haben meint, zeugt aber von völliger Unkenntnis in betreff der Glocken. Ein harmonisches Geläute im eigentlichen Sinne dieses Wortes ist unmöglich. Das Glockengeläute als Tonmittel beruht in seiner musikalischen Wirksamkeit der Hauptsache nach nicht auf dem Prinzip der Harmonie, sondern auf dem Prinzip der Melodie, und nur nebenbei kann durch dasselbe auch eine harmonische Wirkung hervorgebracht werden. Unter Harmonie versteht man den gleichzeitigen, schönen und kunstgerechten Zusammenklang mehrerer Töne; — unter Melodie aber die schöne, auf eine bestimmte Wirkung berechnete Folge von Tönen, ihr sukzessives Anklingen in einer unser Gemüt in einer bestimmten Weise affizierenden Reihenfolge. Nun weiß aber jeder, daß die Glocken eines vollständigen Geläutes nicht dazu bestimmt sind, immer gleichzeitig anzuschlagen, sondern daß dieses in Rücksicht auf den Unterschied der Größe und Schwere und die dadurch bedingte Verschiedenheit der Schwingungen bei den einzelnen Glocken ganz unmöglich ist. Nur mitunter, in seltenen Momenten kann ein gleichzeitiges Anschlagen zweier oder gar dreier Glocken stattfinden, während gewöhnlich die Glocken nacheinander anschlagen und durch die mannigfaltige Reihenfolge ihrer Töne Melodien bilden. Man sollte also nicht von einem harmonischen, sondern von einem melodischen Geläute sprechen, und bei Anschaffung eines neuen Geläutes sollte man bemüht sein, für dasselbe Tonverhältnisse zu wählen, die besonders geeignet sind, schöne Melodien zu bilden.[1])

In einer Melodie von größerem Tonumfange können nun freilich alle Tonverhältnisse, größere und kleinere Intervalle einen geeigneten Platz finden, den eigentlichen Kern der Melodie werden aber immer Töne in diatonischer Reihenfolge bilden, wie die natürliche Tonleiter sie darbietet. Bei einer Melodie aber, welche nur durch drei oder vier Töne gebildet werden soll, ist offenbar die Reihenfolge der diatonischen Tonleiter jeder anderen Kombination vorzuziehen, und je weiter sich die hier gewählten Intervalle von der diatonischen Reihenfolge der Tonleiter entfernen, desto weniger

---

[1]) Pfarrer Alb. Gereon Stein (1809—1881, siehe: Greg. Bl. 1881, S. 79; Fl. Bl. 1881, S. 77) in dem von Dr. M. J. Scheeben herausgegebenen „Kölner Pastoralblatt" 1867, Nr. 1 und 2. Mit kleinen Veränderungen erschien diese Arbeit auch in folgenden Zeitschriften: „Organ für christliche Kunst", Düsseldorf 1867, S. 104 ff. Cäcilia, Organ für katholische Kirchenmusik, Luxemburg 1867, S. 17 ff. Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, Regensburg 1877, S. 1 ff.

[1]) „Ich kann das von Herrn Pfarrer Stein Gesagte nur bestätigen und will noch hinzufügen, daß harmonische Geläute nie so großartig wirken, weil die oberen Töne, Terz und Quinte so weit von dem Grundton entfernt liegen, und diese Glocken verhältnismäßig klein sein müssen gegen die Glocke des tiefsten Tones. Ferner heben diese höheren Töne des harmonischen Geläutes sich lange nicht in dem Maße von dem mächtigeren Tone der tiefsten Glocke als Aliquottöne ab, wie es die Töne der diatonischen Tonreihe tun." Fr. Könen, Flieg. Blätter, 1877, S. 74.

sind sie geeignet, schöne und dem Herzen wohltuende Melodien zu bilden."[1])

1. Für ein Geläute von zwei Glocken sind folgende Zusammenstellungen[2]) gebräuchlich: I. C, D. — II. C, Es. — III. C, E. — In dem Geläute C, D muß die Glocke C als ersten Aliquotton die große Terz E und die Glocke D als ersten Partialton die kleine Terz F hören lassen. In der zweiten Zusammenstellung C, Es muß die Glocke C als ersten Oberton die kleine Terz Es und die Glocke Es diesbezüglich die große Terz G angeben. In der dritten Disposition C, E muß die große Glocke C als ersten Aliquotton die große Terz E und die kleine Glocke E auch den Ton G hören lassen. Nur in dem Falle, daß bei den einzelnen Glocken außer dem Grundtone auch die entsprechenden Partialtöne richtig getroffen sind, „gibt es einen guten Klang". Würde z. B. in der zweiten Disposition C, Es die Glocke C beim Läuten die große Terz deutlich hervortreten lassen, so würde man beim Gebrauche beider Glocken den häßlichen Wolf hören. Die bei der Anschaffung eines neuen Geläutes für die hier vorgeschlagenen Kombinationen zu wählende Tonhöhe hängt ab einesteils von den zur Verfügung stehenden Geldmitteln, andernteils von der Tragkraft und den Raumverhältnissen des Glockenturmes, ist also lediglich eine finanzielle und technische Frage. Mit Rücksicht auf einen leichten Überblick ist hier für alle Dispositionen der Grundton C gewählt worden.

2. Für ein Geläute von drei Glocken halten wir die Töne ut, re, mi (C, D, E) unter allen Umständen für die schönste und zweckmäßigste Kombination. Diese drei Töne bilden den Anfang der natürlichen Tonleiter und somit das natürliche Fundament jeder Melodie. Sechs verschiedene Fälle sind denkbar, wie diese drei Töne aufeinander folgen können. Stellt man sich diese sechs Tonfolgen einfach nebeneinander, so wird man sich überzeugen, daß in ihnen die Elemente einer lieblichen, das Gemüt ansprechenden Melodie enthalten sind: c, d, e — d, c, e, — c, e, d — e, c, d — e, d, c — d, e, c. Beim Glockengeläute kommt aber in diese Tonfolge noch eine größere Mannigfaltigkeit durch die ungleichen Schwingungen der einzelnen Glocken, welche durch das Gewicht und durch die Größe derselben bedingt sind. Dadurch entstehen beim zufälligen Zusammenklingen zweier Glocken Dissonanzen, die sich aber sofort schön auflösen, ferner durchgehende Töne, Synkopen und überhaupt eine große melodische und rhythmische Mannigfaltigkeit. Nimmt man dazu den eigentümlichen Zauber, der in einem reinen, vollen Glockenton liegt, den man schon da empfindet, wo eine einzige, gut gelungene Glocke läutet, so wird man begreifen, wie die hier in Frage stehenden drei Töne, auf Glocken übertragen, zumal wenn für dieselben eine ziemlich tiefe Tonlage gewählt werden kann, eine Melodie bilden können, die das Gemüt mächtig ergreift, die es erhebt und rührt, je nachdem die Umstände sind, unter denen das Geläute erklingt.

Weniger empfehlenswert als das vorerwähnte Tonverhältnis erscheinen die Töne: re, mi, fa (D, E, F). Sie bilden den Anfang der Moll-Tonleiter und prägen dem Geläute einen vorherrschend traurigen Charakter auf. Man wird sich davon leicht überzeugen, wenn man die bei diesen Tönen möglichen sechs verschiedenen Tonfolgen einfach nebeneinander stellt: d, e, f — e, d, f — d, f, e — f, d, e — f, e, d — e, f, d. Dazu kommt noch der Übelstand, daß man bei diesem Tonverhältnisse die zweite und dritte Glocke: e, f, nicht füglich allein

[1]) Alb. Ger. Stein in den Fl. Bl. 1877, S. 1 ff.

[2]) „Zu einem völlig befriedigenden Geläute sind wenigstens drei Glocken erforderlich, weil wenigstens drei Töne zur Bildung einer Melodie, also zur Erreichung des Zweckes eines jeden Geläutes, notwendig sind. Geläute, welche nur aus zwei Glocken bestehen, sind daher immer mangelhaft und soviel als möglich zu vermeiden. Wo aber ungünstige lokale oder pekuniäre Verhältnisse keine andere Wahl gestatten, möge man den beiden Glocken eines solchen Geläutes immer die Tonfolge ut, re (C, D) zu grunde legen. Auf diese Weise klingt das Geläute noch am angenehmsten und läßt jederzeit eine Erweiterung nach der Tiefe wie nach der Höhe zu durch spätere Beifügung einer dritten Glocke, welche alsdann nach Maßgabe der vorhandenen Mittel entweder um einen ganzen Ton tiefer sein muß als die größte, oder um einen ganzen Ton höher als die kleinste dieser beiden Glocken." A. G. Stein, Cäcilia, VI. Jahrg., Luxemburg 1867, Nr. 4, S. 25. — Das zweite Geläute: C, Es läßt sich vervollständigen durch Anschaffung einer dritten Glocke mit dem Tone F. Die dritte Kombination: C, E wird verbessert durch Hinzufügung einer weiteren Glocke mit dem Tone D.



und ohne die größte Glocke brauchen kann, da die fraglichen beiden Glocken nur um einen halben Ton voneinander entfernt sind, was bei andauernder Wiederholung dieser beiden Töne einen unangenehmen Eindruck macht. Für jede Kirche muß es aber wünschenswert erscheinen, auch in betreff des Glockengeläutes eine gewisse Ökonomie handhaben zu können und nach Verschiedenheit der kirchlichen Feierlichkeiten das Geläute entweder ganz oder teilweise und in letzterem Falle sowohl die erste und zweite Glocke ohne die dritte als auch die zweite und dritte ohne die erste brauchen zu können, was bei dem oben zuerst angegebenen Tonverhältnisse C, D, E mit Leichtigkeit geschehen kann.

Ein anderes für drei Glocken häufig gewähltes Tonverhältnis bilden die drei Töne ut, mi, sol (C, E, G). Es sind dies diejenigen Töne der natürlichen Tonleiter, welche, wenn sie gleichzeitig erklingen, die vollkommenste Harmonie, den reinen Dreiklang bilden. Dieser Umstand hat vielfach zu der Ansicht verleitet, daß diese drei Töne unter allen Umständen die schönste Kombination für ein Geläute bilden müßten. Dieses ist aber, wie wir oben schon bemerkt haben, beim Glockengeläute nicht der Fall, da es sich hier nicht um eine schöne Harmonie, sondern um eine schöne Melodie handelt. Daß diese drei Töne aber zur Bildung von Melodien weniger geeignet sind, als die früher angegebenen Tonverbindungen, leuchtet sofort ein, wenn man die dabei möglichen sechs verschiedenen Tonfolgen einfach zu einer Melodie zusammenstellt: c, e, g — e, c, g — c, g, e — g, c, e — g, e, c — e, g, c. Man vergleiche diese Melodie mit der oben aufgezeichneten durch die Töne c, d, e gebildeten Melodie und man wird sofort einen großen Unterschied wahrnehmen. Jene erste Melodie würde man trotz ihres geringen Umfanges und ihrer großen Einfachheit sogar im Gesange für ein einfaches Liedchen angenehm und wirksam finden. Diese letztere Melodie dagegen würde man im Gesange oder von einem musikalischen Instrumente wiedergegeben unerträglich finden. Diese Melodie sagt dem Gemüte nichts, es fehlen ihr die natürlichen Elemente jeder Melodie, sie kann an und für sich gar keine Wirkung hervorbringen. — Daß diese drei Töne c, e, g auf Glocken übertragen dennoch ein wohltönendes Geläute bilden, liegt zunächst in dem eigentümlichen Zauber des Glockentones an sich, dann aber auch in dem Umstande, daß bei einem solchen Geläute doch nebenbei auch die schöne Harmonie sich geltend macht, deren Elemente diese drei Töne bilden. Bei der Nachhaltigkeit des Glockentones macht sich beim Anschlag jeder einzelnen Glocke eines solchen Geläutes der Nachklang der beiden andern Glocken einigermaßen geltend, und so gewinnt jeder dieser drei Töne eine schwache Begleitung durch den reinen Dreiklang. Dieses kann aber den hier obwaltenden gänzlichen Mangel an Melodie nicht ersetzen. Der eine Dreiklang, den wir hier in beständiger Wiederholung hören, wenn er auch rein und schön erklingt, kann für sich allein dem Gemüte nichts sagen, wenn er auch für das Ohr angenehm klingt. Jeder wird es bei aufmerksamer Beobachtung wahrnehmen, daß derartige Dreiklangsgeläute etwas Kaltes und Langweiliges an sich haben, und daß ihnen der geheimnisvolle Zauber gänzlich fehlt, der in einem wohl gelungenen diatonischen Geläute sich immer geltend macht. — Es ist eine auffallende Erscheinung, daß dieses Geläute des harten Dreiklanges von protestantischen Gemeinden fast durchgängig für ihre Kirchen gewählt wird, während man die offenbar schönere und wirksamere diatonische Tonfolge hier absichtlich zu vermeiden und den Katholiken zu überlassen scheint. Wir gestehen, daß uns diese Konsequenz unerklärlich ist.[1]) — Eines Umstandes müssen wir hier noch erwähnen, der in vielen Fällen diese Dreiklangsge-

[1]) Ähnlich schreibt auch Prof. S. Kümmerle (Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik, I Bd., Gütersloh 1888, S. 482) bei der Beurteilung von harmonischen und melodischen Kirchengeläuten. „Erstere, wohltuend, aber etwas nüchtern, sind in protestantischen Ländern, letztere in katholischen, namentlich in Südeuropa gebräuchlicher. Den melodischen Geläuten ist, wenn sie aus schönen, reinklingenden und nicht zu kleinen Glocken bestehen, großer Reiz nicht abzusprechen; mit kleinen Glocken arten dieselben jedoch in ein Gebimmel aus, wie es in Italien so oft gehört wird. — Von solchen kleinen melodischen Geläuten ist ohne Zweifel der Ursprung der Glockenspiele (Carillons, Campanellae) herzuleiten.



läute sowohl bei katholischen wie bei protestantischen Gemeinden zu empfehlen scheint. Man kann nämlich dabei ein tiefgehendes Geläute mit möglichst geringen Kosten beschaffen. Da in einem solchen Geläute die zweite Glocke um eine große Terz, die dritte sogar um eine Quinte von der größten entfernt ist, so ist der Unterschied in der Größe und Schwere zwischen diesen drei Glocken sehr erheblich. Man kann also hier der größten Glocke einen ziemlich tiefen Ton geben und das dadurch nötig werdende Gewicht durch Ersparnisse an den beiden andern Glocken bestreiten.

Was hier von dem Geläute des harten Dreiklanges gesagt ist, gilt vollständig auch vom Geläute des weichen Dreiklanges: re, fa, la (D, F, A). Auch diese Tonverbindung, wiewohl auf Glocken übertragen immer noch angenehm klingend, schließt die natürlichen Elemente einer Melodie nicht in sich ein und kann eine gehörige Wirkung nicht hervorbringen. — Alle andern Tonverbindungen außer den hier besprochenen halten wir bei einem dreistimmigen Geläute für unzweckmäßig." [1]

Ein dankbares Moll-Drei-Geläute, welches in neuerer Zeit vielfach gewählt wird, besteht aus den Tönen C, Es, F. Ich pflege es hinsichtlich seiner Melodie Te Deum zu nennen. Der Kostenpunkt stellt sich bei der Ausführung dieses Planes [2]) viel niedriger als bei der Anschaffung von C, D, E. Beide Dispositionen sind so beschaffen, daß man sie auch erweitern kann. Soll eine tiefere Glocke hinzugegossen werden, so erhält C, Es, F noch den Ton As; zu C, D, E stimmt der Ton A. Noch viel reicher kann der Ausbau mit kleineren Glocken aufwärts geschehen. Zu C, Es, F können der Reihe nach hinzutreten G, B, C; ebenso ist dieses bei C, D, E mit den Tönen G, A, C der Fall. [1]) Der Ausführung des ersten Planes würde ich den Vorzug geben.

3. Wenn die Mittel und Raumverhältnisse es erlauben, soll man mit Rücksicht auf die Auszeichnung und Hebung der kirchlichen Festlichkeiten stets die Anschaffung eines vierstimmigen Geläutes empfehlen. Der Plan kann mit Leichtigkeit so eingerichtet werden, daß den späteren Geschlechtern die Erwerbung der größeren oder auch der kleineren Glocke überlassen bleibt. Welche Dispositionen sich hierfür besonders gut eignen, und auf welche Weise man ein solches Vorhaben ausführen kann, ist in dem vorhergehenden Absatz gesagt worden. „Für das vollkommenste Geläute für eine große Pfarrkirche halten wir ein Geläute von vier Glocken, und für das vollkommenste Tonverhältnis dabei die Tonfolge ut, re, mi, fa (C, D, E, F). Diese vier Töne schließen durch die Mannigfaltigkeit der bei ihnen möglichen Tonfolgen die Elemente einer schönen reichgestalteten Melodie in sich. Vierundzwanzig verschiedene Tonfolgen lassen sich durch die Versetzung dieser vier Töne bilden, wodurch eine Melodie gebildet werden kann, die schon an und für sich durch ihre natürliche Schönheit wirksam sein muß, abgesehen von dem Zauber der Glockentöne, welcher die Schönheit dieser Melodie unendlich hebt und ihr zugleich eine hohe Würde verleiht. — Wir wollen diese vier Töne hier in einer willkürlich gewählten Ordnung zusammenstellen und der Leser wird von dem melodischen Charakter eines solchen vierstimmigen Geläutes eine richtige Vorstellung gewinnen können: f, e, d, c — f, d, e, c, — f, e, c, d — e, f, d, c — e, d, c, f — d, c, f, e — c, d, e, f — c, e, f, d — e, c, f, d — c, f, d, e — c, e, d, f — d, e, c, f — e, f, c, d — f, c, e, d — f, c, d, e — c, d, f, e —

[1]) A. G. Stein, Flieg. Bl. 1877, S. 2 fl, S. 14 fl.

[2]) Prof. Heinr. Oberhoffer (1824—1885) erwähnt in seinem Artikel „Zur Glockenkunde" (Musica sacra 1882, S. 103) diese Kombination nicht. Pfarrer Stein schreibt über dieselbe: „Eine Kirche hat ein Geläute von drei Glocken mit den Tönen f, as, b (re, fa, sol). Dieses Tonverhältnis ist mangelhaft, obgleich es noch lange nicht zu den schlechtesten gehört, welche angetroffen werden." (Flieg. Bl. 1877, S. 26.) Heinr. Böckeler (Beiträge zur Glockenkunde. Aachen 1882, S. 118) empfiehlt diese Zusammenstellung. — N. B. In dem Prospekt der Glockengießerei von Joh. G. Pfeifer in Kaiserslautern ist auf S. 47 ff. Oberhoffers Artikel „Zur Glockenkunde" aus der Musica sacra 1882 von S. 91 fl. und S. 103 fl. an wörtlich abgedruckt, aber weder der Verfasser noch die Quelle dieser Abhandlung werden mit keinem Worte genannt. Über die Tätigkeit solcher Leute habe ich in einem Artikel des Gregorius-Blattes (Düsseldorf 1903, S. 31 ff.) besonders berichtet.

[1]) Auf diese Weise kann auch z. B. das harmonische Geläute C, E, G durch Hinzufügung des Tones A in seiner Gesamtwirkung ganz bedeutend erhöht werden.

d, c, e, f — d, f, e, c — e, d, f, c — f, d, c, e — d, f, c, e — d, e, f, c — e, c, d, f — c, f, e, d. Dieses sind nur die noch unverarbeiteten Elemente einer Melodie. Ein vierstimmiges Glockengeläute aber verarbeitet diese Elemente zu einem Ganzen, behandelt sie mit rhythmischer Freiheit und melodischer Mannigfaltigkeit, unterbricht die diatonische Reihenfolge der Töne sehr wirksam durch Harmonien und Dissonanzen, welche sich in anmutiger Weise auflösen und breitet über das Ganze den eigentümlichen Zauber und die Erhabenheit aus, die dem Glockentone eigen ist. Darum halten wir das hier beschriebene vierstimmige Geläute für größere Kirchen, deren Mittel die Anschaffung zulassen, für das empfehlenswerteste.

Dem vierstimmigen Geläute kann auch das Tonverhältnis: re, mi, fa, sol (D, E, F, G) zugrunde gelegt werden, obgleich dieses dem oben erwähnten Tonverhältnisse: ut, re, mi, fa (C, D, E, F) an Schönheit und Wirksamkeit bei weitem nicht gleichkommt."[1])

Vielfach findet man auch die Disposition C, D, E, G, und wenn die einzelnen Glocken gut sind, dann besitzt das Geläute im Plenum große Tonfülle und ist namentlich in einer tieferen Tonlage von erhebender Schönheit. So prächtig nun auch einesteils die Wirkung des Vollgeläutes ist, so läßt sich andernteils doch nicht leugnen, daß die getroffene Auswahl der Intervalle keine besonders effektvollen Kombinationen für die verschiedenen Kultusbedürfnisse zuläßt. Darauf ist aber bei der Disponierung eines größeren Geläutes für eine katholische Kirche ganz besonders zu achten, und darum kann ich die Zusammenstellung von C, D, E, G für ein solches Gotteshaus nicht empfehlen, denn sie ist unpraktisch. Werden dagegen die Intervalle in umgekehrter Reihenfolge zusammengestellt: C, Es, F, G, so ist die Disposition viel dankbarer und läßt eine mannigfaltigere Verwendung zu. Ich pflege dieselbe, weil ihre Melodien das Choralmotiv des Kyrie und Ite missa est von den Muttergottesfesten deutlich hören lassen, die marianische zu nennen. Bei der Disposition C, D, E, G kann man nur ein brauchbares, wirklich schönes, Drei-Geläute, nämlich C, D, E herstellen, während man bei C, Es, F, G dasselbe erreicht, nämlich: Es, F, G und ferner das so herrliche Drei-Geläute: C, Es, F.[1]) Die Ausführung dieser Disposition macht das Geläute aber nicht nur effektvoller, brauchbarer und anmutiger, sondern ist auch mit viel geringeren Kosten verknüpft. Wird aber absolut ein Durgeläute gewünscht, so würde ich C, E, G, A vorschlagen. Dasselbe besitzt einen jubelnden, freudigen Charakter und läßt die mannigfaltigste Verwendung zu. Daß unter diesen Gesichtspunkten die Disposition C, E, G, A gegenüber der Zusammenstellung: C, D, E, G unbedingt den Vorzug verdient, wird jeder Kampanologe und feinfühlige Musiker bestätigen; denn nicht nur ein majestätisches, wahrhaft erhebendes Festtagsgeläute mit einem ganz prachtvollen harmonisch-melodischen Effekt ist im Plenum gesichert, sondern auch das Geläute für die Sonntage (E, G, A) entbehrt nicht einer sehr charakteristischen, äußerst interessanten Abwechslung, und in den beiden leichteren Glocken ist ein recht schönes Werktagsgeläute vorhanden. Dazu ist die Ausführung wieder mit geringeren Kosten verknüpft als bei C, Es, F, G und folglich auch noch ganz bedeutend billiger als bei C, D, E, G. In einer etwas tieferen Tonlage klingt das Geläute: C, E, G, A selbstverständlich viel majestätischer und ganz feierlich.[2])

Manche Geläute, sowohl größere als auch kleinere, findet man in der Weise disponiert, daß die zwei tiefsten Glocken das Intervall einer Quarte bilden z. B. C, F, A oder C, F, G, A. Weil aber nach den Gesetzen der Harmonie eine untenliegende Quarte als Dissonanz betrachtet wird, so kann eine solche Kombination ein feinfühliges Ohr niemals befriedigen; es empfindet vielmehr den Eindruck, als gebe die zweitgrößte Glocke den Grund-

[1]) Flieg. Blätter 1877, S. 15.

[1]) Um die rechte Vorstellung von der Wirkung eines Geläutes zu erhalten, muß man seine Töne öfter abwärts als aufwärts singen oder spielen, weil die kleinen Glocken bekanntlich schneller schwingen und deshalb viel öfter anschlagen als die großen.

[2]) Vergl. K. M. J. 1902, S. 125, Anmkg. 2: Geläute in Viernheim.



ton des ganzen Geläutes an. Ähnlich urteilt auch Kanonikus Heinr. Böckeler (1836—1899) über Dispositionen „mit untenliegender Quarte,[1]) weil dieselben vom musikalischen Standpunkte aus zu verwerfen sind. Ein Quart-Sext-Akkord befriedigt nie, eine untenliegende Quarte wird stets in der Harmonielehre als Dissonanz behandelt; außerdem ist ganz besonders zu berücksichtigen, daß stets in einem Geläute ein klar ausgesprochenes Tetrachord oder Hexachord zu Gehör kommen soll, was bei einer untenliegenden Quarte nicht der Fall ist".

4. Für ein Geläute von fünf Glocken kann ich folgende Zusammenstellungen empfehlen: C, D, E, F, G — oder: C, D, E, G, A — oder: C, D, F, G, A — oder: C, E, F, G, A — oder dasselbe in Moll: C, Es, F, G, As. Bei der Auswahl werden der musikalische Geschmack und die Anschaffungskosten entscheidend sein.

5. Soll endlich „ein noch reicheres Geläute, etwa für eine Domkirche, angeschafft werden, so empfehlen wir dafür als das Höchste und Schönste eine Kombination von sechs Glocken. In diesem Falle darf aber die diatonische Reihenfolge nicht ausschließlich zugrunde gelegt[2]) werden, sondern es muß eine Verbindung des diatonischen mit dem Dreiklangsgeläute stattfinden. Bei sechs gleichzeitig läutenden Glocken von verschiedener Größe werden nämlich fast immer zwei oder gar mehrere Glocken zusammenklingen, also Harmonien bilden und die melodische Grundlage des Geläutes verwirren und verdunkeln. Sechs in diatonischer Ordnung nacheinander folgende Glocken würden auf diese Weise mehr Dissonanzen als Konsonanzen bilden, und die melodische Auflösung der Dissonanzen wäre nicht mehr wahrzunehmen. Ordnet man aber die Töne eines solchen Geläutes so, daß in demselben ein diatonisches Geläute von vier Tönen mit einem Dreiklangsgeläute verbunden ist, dann hat man eine schöne Melodie und eine harmonische Begleitung zu derselben, und hat unserer Ansicht nach das Höchste erreicht, was durch das Glockengeläute einer Kirche zu erreichen ist. — Zwei Fälle sind hier möglich. Entweder legt man den Dreiklang in die Tiefe und baut auf denselben das melodische Tetrachord, oder man legt dieses Tetrachord in die Tiefe und baut auf dasselbe den reinen Dreiklang. Das Geläute wird demnach folgende Tonverhältnisse haben entweder: ut, mi, sol, la, si, ut (C, E, G, A, H, C) oder: ut, re, mi, fa, la, ut (C, D, E, F, A, C). — Es fällt uns schwer, einer dieser beiden Kombinationen vor der andern den Vorzug zu geben.[1]) Wir bemerken nur noch, daß in dem zweiten Falle das Geläute wegen des schweren Gewichtes der zweiten, dritten und vierten Glocke weit kostspieliger wird als im ersten Falle."[2])

Der Unterzeichnete hält zu einem sechsstimmigen Geläute für eine kath. Kirche aus ästhetischen und praktischen Gründen die Zusammenstellung von C, Es, F, G, B, C für die dankbarste und vorteilhafteste.[3])

Bei dem Zusammenläuten sollte man über die Vereinigung von höchstens sechs Glocken nicht hinausgehen; denn was oben von der Bildung schöner Melodien durch Glockentöne und der damit verbundenen Wirkung auf das menschliche Gemüt gesagt wurde, hört bei der Überschreitung dieser Zahl gänzlich auf. Dieses hindert aber nicht, ein reichhaltiges Geläute anzuschaffen; denn man kann, vorausgesetzt, daß dasselbe gut disponiert ist, sehr mannigfaltige und recht charakteristische Kombinationen damit herstellen, welche zur Auszeichnung und Hebung der verschiedenen kirchlichen Feierlichkeiten wesentlich beitragen. Überaus oft habe ich Gelegenheit gehabt, stundenlang das aus neun Glocken[4]) bestehende Vollge-

[1]) Gregor.-Blatt 1898, S. 6.

[2]) Siehe unten z. B. das Domgeläute in Fulda (9 Glocken), das Domgeläute in Paderborn (7 Glocken), das Domgeläute in Frankfurt a. M. (9 Glocken), das Münstergeläute in Konstanz (9 Glocken), das Geläute der St. Christophskirche in Belfort (8 Glocken). K. W.

[1]) Auf Grund gesammelter Erfahrungen kann der Unterzeichnete nur empfehlen, den harmonischen Teil eines Geläutes in den Baß und den melodischen in den Diskant zu legen. Vergl. auch Greg. Blatt 1892, S. 74. Musica sacra 1888, S. 77. Greg. Blatt 1887, S. 31, 1896, S. 64.

[2]) Cäcilia, Luxemburg 1867, S. 26. Flieg. Blätter 1877, S. 25.

[3]) Auf meinen Vorschlag hin ist z. B. das Geläute des Redemptoristenklosters Cham in diesen Tonverhältnissen gegossen worden.

[4]) Die einzelnen Töne sind folgende: e, a, cis, e, fis, gis, a, h, cis.



geläute des Frankfurter Domes zu hören. Ich kann die Wirkung nicht anders bezeichnen, als ein Tohuwabohu von Tönen. Das überaus lebhafte und dazu recht helle Spiel der kleineren Glocken zerstört jede faßbare Melodiebildung und damit auch den Eindruck auf das Gemüt. Meiner Ansicht stimmen viele Kenner bei. Auch in Fulda ist man alsbald hinsichtlich des gleichzeitigen Gebrauches sämtlicher Domglocken [1]) auf die gleiche Meinung gekommen. Beim Lesen folgender Mitteilung erinnerte ich mich seinerzeit unwillkürlich an das Plenum solcher Geläute. „Herr Hofrat André, Chef der weltbekannten Musikalien-Verlagshandlung zu Offenbach bei Frankfurt a. M., interessierte sich als Vorsitzender der Paulsorgel-Experten-Kommission natürlicherweise lebhaft für das Werk,[2]) und in seiner Anwesenheit konzertierte dereinst vor einem engeren Zuhörerkreise der als Orgelvirtuose und Komponist großen Ruf genießende Hesse (wenn wir nicht irren) auf der Orgel. Nach einer brillant exekutierten Fuge rief er nun siegesgewiß von der Orgel-Empore herunter dem im unteren Kirchenraume gespannt lauschenden Hofrat André zu: „Nun, Herr Hofrat, wie hat das geklungen?" worauf dieser schmunzelnd zurückgeäußert haben soll: „Ganz prächtig, Verehrtester, nur etwa so, als wenn man mit der Hand in einer Schüssel Brei herumrührte!" [3])

„Viele Kirchen haben ursprünglich ein schönes Geläute gehabt, haben diesen Schmuck aber im Laufe der Zeit verloren. Die ursprüngliche Zahl der Glocken ist noch vorhanden, die Glocken stehen aber zueinander in keinem schönen Tonverhältnisse. In den wenigsten Fällen beruht dieser Übelstand auf einer ursprünglichen verfehlten Herstellung des ganzen Geläutes; in der Regel wird man finden, daß die vorhandenen Glocken aus verschiedenen Zeiten herrühren, und es liegt die Vermutung nahe, daß hier dem Geläute ursprünglich ein schönes Tonverhältnis zugrunde gelegen hat, welches aber durch das sukzessive Zerbrechen einzelner Glocken gestört worden ist, indem man beim Umgießen der zerbrochenen Glocken die richtige Tonhöhe verfehlt hat. Dieser Fall, wo zu einer oder mehreren vorhandenen Glocken eine oder mehrere neu gegossen werden sollen, wird gewiß viel häufiger vorkommen, als die Anschaffung eines vollständigen neuen Geläutes. In diesem Falle ist die Aufgabe für den Glockengießer viel schwieriger, als die kunstgerechte Anfertigung eines vollständigen neuen Geläutes. In diesem Falle muß daher von seiten des betreffenden Kirchenvorstandes mit besonderer Umsicht verfahren werden sowohl bei der Feststellung der den neuen Glocken zu gebenden Töne als auch des mit dem Glockengießer abzuschließenden Kontraktes. — Wenn das Geläute früher in seinen Tonverhältnissen regelmäßig war, möge es ein diatonisches oder ein Dreiklangs-Geläute gewesen sein, und eine Glocke zerbricht, so muß sorgfältig darauf geachtet werden, daß die neu zu gießende Glocke ganz genau den nämlichen Ton bekomme, den die zerbrochene gehabt hat. — War aber das Geläute früher in seinen Tonverhältnissen mangelhaft, und es zerbricht eine der Glocken, so muß diese Gelegenheit benutzt werden, um dem Geläute jetzt ein möglichst regelmäßiges und schönes Tonverhältnis zu geben. Als Regel gilt in diesem Falle, daß man der neu zu gießenden Glocke eine solche Tonhöhe gebe, daß das Geläute dadurch auf eines der oben als gut und regelmäßig bezeichneten Tonverhältnisse gebracht, oder doch einem solchen möglichst nahe gebracht werde. Sollte dieser Zweck durch das Umgießen einer zerbrochenen Glocke nicht erreicht werden können, so sollte man auch einen höheren Kostenaufwand nicht scheuen, wenn er nur möglicherweise zu erschwingen ist, um mit der zerbrochenen auch noch eine der übrig gebliebenen nicht zerbrochenen Glocken umgießen zu lassen, wenn sich auf diese Weise ein schönes Geläute herstellen läßt. In diesem Falle ist ja eine vielleicht in langer Zeit nicht wiederkehrende Gelegenheit vorhanden, um mit der Hälfte der Kosten (die andere Hälfte muß ja ohne-

[1]) Das Geläute besteht aus den Tönen: gis, h, cis, dis, e, fis, gis, a, h.

[2]) Orgel in der Paulskirche zu Frankfurt a. M., erbaut von Eberh. Friedr. Walcker in der Zeit von 1829—1833. Das Instrument zählte 74 tönende Register.

[3]) Zeitschrift für Instrumentenbau, XX. Band, Leipzig 1900, S. 320.



hin verausgabt werden, um dem Bedürfnisse zu genügen) der Gemeinde einen Schmuck zu verschaffen, an welchem sich noch die folgenden Geschlechter erfreuen werden. Wir wollen den obigen Satz durch einige Beispiele zu erläutern suchen.

Eine Kirche hat ein Geläute von drei Glocken mit den Tönen f, as, b (re, fa, sol). Dieses Tonverhältnis ist mangelhaft, obgleich es noch lange nicht zu den schlechtesten gehört, welche angetroffen werden.[1]) Eine dieser Glocken zerbricht und soll umgegossen und dabei dem Geläute ein besseres Tonverhältnis gegeben werden. Hier sind verschiedene Fälle möglich, in welchen der angedeutete Zweck auf verschiedene Weise erreicht werden kann.

a) Ist von den fraglichen drei Glocken die größte (f) gesprungen, so kann das Geläute ganz regelmäßig gemacht werden, indem man die neu zu gießende Glocke um einen halben Ton höher stimmt als die frühere, ihr also den Ton ges gibt. Das Geläute wird in diesem Falle rein diatonisch: ges, as, b = ut, re, mi.

b) Ist von den fraglichen drei Glocken die zweite (as) gesprungen, so wird es höchst wünschenswert sein, mit dieser zerbrochenen Glocke auch die dritte (b) umzugießen, den beiden neu zu gießenden Glocken dann aber nicht die frühere Tonhöhe, sondern die Töne g und a zu geben, wodurch wiederum ein korrektes diatonisches Geläute: f, g, a = ut, re, mi entstehen wird.

c) Ist endlich von den drei fraglichen Glocken die dritte (b) gesprungen, so wird es, vorausgesetzt, daß die beiden andern Glocken noch gut sind und ihr Tonverhältnis f, as rein klingt, sich empfehlen, die zerbrochene kleinste Glocke durch einen Zusatz von Metall zur mittleren zu machen und ihr den Ton g zu geben, wodurch das diatonische Geläute: f, g, as = re, mi, fa herauskommen und gegen das frühere Tonverhältnis dieses Geläutes eine wesentliche Verschönerung gewonnen sein wird. Könnte aber die Gemeinde die auf diese Weise verursachten größeren Kosten nicht erschwingen, so würde es sich empfehlen, der zerbrochenen Glocke beim Umgießen den Ton c zu geben,

[1]) Vergl. hierzu oben 2., Absatz 5.

wodurch das Geläute des weichen Dreiklangs: f, as, c herauskommen und gegen das frühere Tonverhältnis eine wesentliche Verbesserung[1]) erzielt sein würde. Sollte aber der Zustand der noch unzerbrochenen zweiten Glocke in irgend einer Weise unbefriedigend sein, sei es, daß sie stark abgenutzt, oder ihr Tonverhältnis zu der größten Glocke nicht rein wäre, so müßte auch hier das oben bei Absatz b) angegebene Verfahren beobachtet werden.

In einer anderen Kirche hat das dreistimmige Geläute bis dahin das sehr schlechte Tonverhältnis: e, g, b = si, re, fa gehabt. Eine dieser drei Glocken zerbricht und soll umgegossen werden. Dieselbe darf um keinen Preis den nämlichen Ton wieder bekommen, den die zerbrochene gehabt hat. Das Geläute muß bei dieser Gelegenheit durch Herstellung eines anderen Tonverhältnisses verbessert werden.

a) Ist die größte Glocke (e) gesprungen, so gestaltet sich die Sache sehr einfach. Die neu zu gießende Glocke muß um einen halben Ton tiefer klingen als die zerbrochene, muß also den Ton es erhalten, und man hat ein regelmäßiges Geläute mit dem harten Dreiklang es, g, b.

b) Ist die kleinste dieser drei Glocken (b) gesprungen, so muß die neu zu gießende Glocke entweder den Ton h bekommen, wodurch ein regelmäßiges Geläute mit dem weichen Dreiklang e, g, h hergestellt wird, oder die neu zu gießende Glocke muß durch einen bedeutenden Zusatz an Gewicht zur zweiten gemacht werden und den Ton fis bekommen, wodurch ein regelmäßiges diatonisches Geläute aus der Moll-Tonleiter: e, fis, g hergestellt wird.

c) Ist endlich die zweite Glocke (g) gesprungen, so bleibt, um ein gutes Geläute herzustellen, kein anderes Mittel übrig, als mit der zerbrochenen Glocke

[1]) Der Unterzeichnete kann dieser Ansicht nicht beistimmen, sondern gibt der Kombination f, as, b bei weitem den Vorzug vor f, as, c. Jahrelang hatte ich Gelegenheit, ein Geläute mit den Tönen fis, a, h und ein anderes mit den Tönen fis, a, cis an allen Sonn- und Feiertagen zu hören. So anmutig und wechselvoll das erstere ertönt, so langweilig, nüchtern und reizlos klingt das letztere.

auch noch eine der beiden unzerbrochenen umzugießen, und nur die beste derselben zu erhalten. Wird die größte Glocke mit umgegossen, so müssen die beiden neuen Glocken die Töne ges und as bekommen, welche mit der Glocke b zusammen ein schönes diatonisches Geläute bilden werden. Wird die kleinste Glocke mit der zerbrochenen umgegossen, so müssen die beiden neuen Glocken die Töne fis und gis bekommen, welche mit dem Tone der konservierten größten Glocke (e) dasselbe schön diatonische Tonverhältnis e, fis, gis = ut, re, mi bilden.

In ähnlicher Weise muß in allen Fällen verfahren werden, wo es gilt, durch Umgießen einer zerbrochenen Glocke ein Geläute zu vervollständigen und dasselbe zugleich in seinen Tonverhältnissen zu verbessern. In den meisten derartigen Fällen, wo die Glocken eines Geläutes in einem unschönen Tonverhältnisse zueinander stehen, wird auch sicherlich durch Umgießen einer Glocke, in allen solchen Fällen aber durch das Umgießen zweier Glocken das Tonverhältnis des Geläutes sich korrigieren lassen, vorausgesetzt, daß die übrigbleibende, alte Glocke, resp. Glocken, an und für sich gut beschaffen sind und rein klingen. Ist aber in einem solchen Falle der übrigbleibende Teil des Geläutes an sich nicht gut, haben die noch nicht zerbrochenen Glocken einen schlechten Klang, dann wird man das eingetretene Unglück in Glück verwandeln, wenn man ihm etwas nachhilft und auch die noch unzerbrochenen schlechten Glocken in Stücke schlägt, um endlich ein schönes und regelmäßiges Geläute zu erhalten.

Wir haben oben bemerkt, daß da, wo ein Geläute durch Umgießen einer oder zweier Glocken wieder ergänzt, oder durch Beifügung einer neuen Glocke vervollständigt werden soll, der mit dem Glockengießer abzuschließende Vertrag mit besonderer Umsicht abgefaßt werden müsse. Diese Bemerkung bezieht sich auf die Art und Weise, wie in solchen Fällen die den neuen Glocken zu gebenden Töne im Kontrakte bestimmt werden müssen. Wenn es sich um Anfertigung eines vollständigen neuen Geläutes von zwei, drei oder mehreren Glocken handelt, so kann man nach Maßgabe der aufzuwendenden Kosten die Töne der zu gießenden Glocken einfach nach der Stimmgabel bestimmen. Also: „Die drei Glocken sollen die Töne d, e, fis oder f, g, a usw. rein und richtig angeben.“ Eine solche Bezeichnung genügt hier vollkommen und reicht im Falle des Mißlingens hin, den beim Glockengusse etwa begangenen Fehler zu konstatieren. Anders gestaltet sich aber die Sache, wenn es gilt, zu einer oder zu mehreren vorhandenen Glocken eine oder mehrere neue zu gießen. In diesem Falle ist es nicht ratsam, die den neuen Glocken zu gebenden Töne nach einer Stimmgabel genau zu bestimmen, da unter den gangbaren Stimmgabeln bekanntlich eine große Verschiedenheit in betreff der Tonhöhe obwaltet, und in dem gegebenen Falle die Arbeit notwendig mißlingen müßte, wenn der Besteller und der Glockengießer Stimmgabeln von verschiedener Tonhöhe benutzten. Selbst dann aber, wenn der Glockengießer mit seiner Stimmgabel zur Hand wäre, und man nach dieser Stimmgabel also die Tonhöhe der noch vorhandenen Glocken und demnach auch der neu zu gießenden bestimmen könnte, wäre eine solche genaue Bestimmung im Kontrakte nicht ratsam, da es im allgemeinen schwierig ist, den Ton einer Glocke nach einer Stimmgabel ganz genau zu bestimmen,[1]) und die Glockengießer selbst, wie die Erfahrung oft genug gezeigt hat, in solchen Fällen ihrer Sache nicht sicher sind und oft Mißgriffe machen, gegen welche alsdann der betreffende Kirchenvorstand durch einen so abgefaßten Kontrakt nicht hinreichend gedeckt ist. Wo also eine oder mehrere neue Glocken zu einer oder mehreren vorhandenen Glocken gegossen werden[2]) sollen, ist es ratsamer, in dem über dieses Geschäft abzuschließenden Kontrakte nur das Tonverhältnis genau zu bestimmen, in welchem die neu zu gießenden Glocken zu den bereits

[1]) Ist mit den von König in Paris und Appunn in Hanau hergestellten Stimmgabeln, welche mit Laufgewichten versehen sind, leicht möglich. K. W.

[2]) In dem Werke des Benediktiners Meinrad Spies, Tractatus musicus compositorio — practicus. Opus VIII. Augsburg 1746, findet man auf S. 15 eine Anweisung, eine Glocke nach verlangtem Tone zu gießen.



vorhandenen stehen, die Intervalle, welche die neuen Glocken mit den alten bilden sollen. Wir wollen dieses durch einige Beispiele klar zu machen suchen.

1. Zu zwei vorhandenen Glocken, welche die Töne F und A haben, soll eine neue mit dem Tone G gegossen werden. Hier wird in dem Kontrakte folgende Bedingung auszudrücken sein: „Die neu zu gießende Glocke muß genau um einen Ton höher klingen als die größte der beiden vorhandenen Glocken, so daß, wenn man den Ton der letzteren als F annimmt, die neue Glocke den Ton G haben muß."

2. Zu zwei vorhandenen Glocken, welche die Töne D und A haben, soll eine neue mit dem Tone Fis gegossen werden. Hier muß es im Kontrakte heißen: „Die neu zu gießende Glocke muß genau um eine große Terz höher klingen, als die größte der beiden vorhandenen Glocken, so daß, wenn man den Ton der letzteren als D annimmt, die neue Glocke den Ton Fis haben muß."

3. Zu einer vorhandenen Glocke, welche den Ton C hat, sollen zwei neue Glocken mit den Tönen D und E gegossen werden. Hier muß im Kontrakte gesagt werden: „Die beiden neu zu gießenden Glocken müssen zu der vorhandenen größten Glocke in der Weise stimmen, daß die größere der beiden neuen Glocken genau um einen ganzen Ton höher klingt als die vorhandene größte Glocke, und daß die kleinste der beiden neuen Glocken genau um einen ganzen Ton höher klingt als die größere neue und genau um eine große Terz höher als die vorhandene größte Glocke, so daß, wenn man den Ton der letztern als C annimmt, die beiden neuen Glocken die Töne D und E haben müssen."

4. Zu einer vorhandenen kleinen Glocke mit dem Tone A sollen zwei neue schwere Glocken mit den Tönen Fis und D gegossen werden. Der Kontrakt muß in diesem Falle also lauten: „Die beiden neuen Glocken müssen zu der vorhandenen kleinsten Glocke in der Weise stimmen, daß die kleinere der beiden neuen Glocken genau um eine kleine Terz tiefer klingt als die vorhandene kleinste Glocke. Die größte der beiden neuen Glocken aber muß genau um eine große Terz tiefer klingen als die kleinere neue und genau um eine reine Quinte tiefer als die vorhandene kleinste Glocke, so daß, wenn man den Ton der letztern als A annimmt, die beiden neuen Glocken die Töne Fis und D haben müssen."

Bei einer solchen Bezeichnung ist die Tonhöhe für die neu zu gießenden Glocken so genau wie möglich bestimmt, und zugleich sind im Falle des Mißlingens alle Ausreden von seiten des Glockengießers abgeschnitten. Der etwa vorhandene Fehler läßt sich leicht und mit Bestimmtheit konstatieren, und der bestellende Kirchenvorstand ist in der Lage, die verfehlte Glocke ohne weiteres zurückweisen zu können.

Wenn bei einer neu gegossenen Glocke die richtige Tonhöhe nur um ein geringes verfehlt ist, die Glocke also etwas zu hoch oder zu tief klingt, so kann der Glockengießer nachhelfen und die Glocke richtig stimmen. Klingt die Glocke zu hoch, so wird dieselbe im Innern und zwar unten gerade über dem Anschlag des Klöppels, wo dieselbe am dicksten ist, im ganzen Umkreise gleichmäßig mit dem Meißel ausgehauen oder auf der Drechselbank ausgedreht.[1] Der innere Raum der Glocke wird dadurch erweitert und der Ton derselben vertieft. Klingt die Glocke aber zu tief, so wird dieselbe an ihrem untern Rande gleichmäßig mit dem Meißel abgehauen oder auf der Drechselbank abgedreht. Der Durchmesser der Glocke wird dadurch verkleinert und der Ton derselben erhöht. Beide Operationen sind aber in den meisten Fällen

[1]) Diese rationelle Vorschrift erteilte schon der Mönch Theophilus im dritten Buche seiner „Schedula diversarum artium" (XII. Jahrhundert) mit den Worten: „Si volueris cymbalum altius habere, in ora inferius limabis, si vero humilius, circa oram in circuitis." Diese Handschrift wurde zum ersten Male übersetzt von Albert Jlg und erschien 1874 in Wien als VII. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Eitelberger von Edelberg. Vergl. auch: Das Ausdrehen der Glocken. Gregor. Blatt, 1897, S. 77, 26. 1896, S. 55. Flieg. Blätter 1897, S. 105. Dr. Heinr. Otte, Glockenkunde. II. Aufl. Leipzig, 1884, S. 99. H. Böckeler a. a. O. S. 116. — Glocken müssen als Rohguß abgeliefert werden. Gregor. Bl. 1881, S. 32.



sehr bedenklich, indem dadurch das Ebenmaß der Glocke mehr oder weniger beeinträchtigt wird, von welchem nicht bloß die Tonhöhe, sondern auch die Tonfarbe, die Schönheit des Tones, wesentlich abhängt. Insbesondere wirkt das Abhauen oder Abdrehen des unteren scharfen Randes der Glocke, um dieselbe höher zu stimmen, sehr nachteilig auf die Schönheit des Glockentones. Letzterer wird bei dieser Operation scharf und schneidend, wenn auch seine Tonhöhe korrigiert wird. Nur wenn es sich um einen kleinen Bruchteil eines Tones handelt, möchte diese Korrektur dem Glockengießer zu gestatten sein; bei einer erheblicheren Abweichung von der richtigen Tonhöhe nach der Tiefe hin wird die Glocke unbedingt zu verwerfen und der Glockengießer zur Herstellung einer neuen Glocke anzuhalten sein. Weniger bedenklich ist die Operation des Aushauens oder Ausdrehens der Glocke, um dieselbe tiefer zu stimmen, namentlich das letztere Verfahren, wenn der Glockengießer die nötigen Apparate dazu besitzt. Bei Glokken von leichterem Gewichte, etwa bis 1500 Pfund, kann durch Ausdrehen eine Differenz bis zu einem halben Tone korrigiert werden, ohne daß die Schönheit des Glockentones merklich beeinträchtigt würde.[1]) Beim Ausmeißeln der Glocke gestaltet sich die Sache nicht so günstig, da es bei dieser Operation nicht immer gelingt, im Innern der Glocke an der verletzten Stelle eine ganz glatte Oberfläche wieder herzustellen. Es versteht sich von selbst, daß in allen Fällen, wo eine solche Korrektur der verfehlten Tonhöhe einer Glocke versucht werden soll, der betreffende Kirchenvorstand diese Korrektur dem Glockengießer anheimgeben, sich selbst aber lediglich auf den Standpunkt seines Kontraktes stellen und sich die schließliche Beurteilung des Erfolges dieser Korrektur vorbehalten muß."[2])

[1]) Vergl. hierzu den Bericht über die Glockenstimmung des Geläutes der Seckauer Abteikirche. Die Glocken c, es, e, as, des, as wurden von A. Thybaud aus Lapraz, Kanton Waadt, auf c, d, e, g, c, g gestimmt. Gregor. Rundschau. Graz, 1903. S. 8 ff., 43 ff.

[2]) Cäcilia. Luxemburg, 1867. S. 27 ff. Flieg. Blätter 1877, S. 25 ff.

In den folgenden Dispositionen sind nicht nur zahlreiche praktische Beispiele zu den bisher ausgeführten theoretischen Erörterungen gegeben, sondern ich habe auch noch eine Menge anderer Glocken-Kombinationen beigefügt.[1])

1. Geläute mit drei Glocken:

a) Kombination C, D, E. — Aachen, St. Paul: a, h, cis. — Annen bei Dortmund: es 22,50 Ztr., f 15,92 Ztr., g 11,40 Ztr., gegossen 1881 von Fr. Otto in Hemelingen bei Bremen. — Aplerbeck bei Dortmund: f 15,74 Ztr., g 11,63 Ztr., a 8,15 Ztr., gegossen 1880 von Fr. Otto. — Altenessen bei Essen a. d. Ruhr: e, fis, gis. — Baal, Bezirk Aachen: g, a, h. — Berlin, St. Ludwigskirche: c, d, e. — Cappel im Hunsrück: f, g, a. — Camberg in Nassau, evang. Kirche: f, g, a, gegossen 1896 von F. W. Rincker in Sinn, Bezirk Wiesbaden. — Dorstfeld: c, d, e. — Engers a. Rhein, kath. Pfarrkirche: ges, as, b. — Franziskaner-Klosterkirche auf dem Frauenberg bei Fulda: as, b, c. — Forst bei Aachen: fis, gis, ais. — Hosenfeld in Hessen: a, h, cis. — Hellenthal, Bezirk Aachen: fis, gis, ais. — Illerich a. d.

[1]) Eingehender werde ich mich mit der Beschreibung einzelner Glocken und ganzer Geläute, sowie mit allen diesbezüglichen theoretischen Fragen in meinem Glocken-Lexikon beschäftigen. Leider ist die Zusendung von Beiträgen und Mitteilungen, um welche ich in den Fachblättern höflichst gebeten habe (von einigen Herren abgesehen), gleich Null. Dasselbe gilt auch von der literarischen Unterstützung für das Orgelbau-Lexikon (namentlich von den meisten Orgelbauern. „Setzen Sie keine Hoffnung auf dieselben," schrieb mir im verflossenen Jahre der Redakteur eines Fachblattes, „Sie werden finden, daß diese Herren lieber neue Orgeln bauen, als alte beschreiben."), und so habe auch ich die volle Wahrheit der klagenden Verse des alten Joseph Justus Scaliger (1540—1609) zu kosten, in welchen er sagt:

„Si quem dura manet sententia judicis olim
Damnatum aerumnis suppliciisque caput,
Hunc neque fabrili lassent ergastula massa
Nec rigidas vexent fossa metalla manus:
Lexica contexat, nam, caetera quid moror? omnes
Poenarum facies hic labor unus habet."

Zwar hat man mir hier und da Beiträge und Notizen versprochen, aber mit meinem ähnlich geplagten Namensvetter Johann Gottfr. Walther (1684—1748), dem verdienstvollen Verfasser des ersten deutschen Musik-Lexikons (1732), sage ich heute: „Die Worte sind gut; die Tat aber wird noch besser sein." Monatshefte für Musikgeschichte, XXII. Jahrgang. Leipzig, 1890, S. 55.

Mosel: g, a, h. — Idstein, Bezirk Wiesbaden, kath. Kirche: a, h, cis. — Köln, St. Columba: d, e, fis. — Köln, St. Pantaleon: h, cis, dis. — Kreuznach, St. Nikolaus: d, e, fis. — Jägerndorf bei Passau: b, c, d. — Mainz, St. Christoph: d, e, fis. — Miltenberg a. Main, evang. Kirche: g, a, h, gegossen 1897. — Thalheim in Nassau: f, g, a. — Styrum bei Oberhausen: c, d, e. — Viersen, Rheinprovinz: d, e, fis. — Weinheim: c, d, e, gegossen 1878 von Georg Hamm in Kaiserslautern. — Worms, Liebfrauenkirche: des, es, f, gegossen 1885 von Andreas Hamm in Frankenthal.[1] — Zeitz, Provinz Sachsen: g, a, h. — Zellhausen bei Seligenstadt: e 25 Ztr., fis 16 Ztr., gis 12 Ztr., gegossen 1904 von Andr. Hamm Sohn in Frankenthal.[2])

b) Kombination C, E, G. — Berlin, Auferstehungskirche: des, f, as. — Berlin, evang. Garnisonkirche: h, dis, fis. — Bernterode auf dem Eichsfeld: es, g, b. — Caub a. Rhein, evang. Kirche: c, e, g. — Dennewitz bei Jüterbogk: as, c, es. — Dillstedt bei Suhl: as, c, es. — Driburg in Westfalen, evang. Kirche: as, c, es. — Dortmund, evang. Johanniskirche: h, dis, fis. — Einbeck bei Hannover: e, gis, h. — Eppendorf bei Hamburg: es, g, b. — Elmshorn: c 25,28 Ztr., e 13,18 Ztr., g 7,75 Ztr., gegossen 1881 von Fr. Otto in Hemelingen bei Bremen.[3]) — Hermannsburg bei Celle: des 30,56 Ztr., f 10,99 Ztr., as 6,03 Ztr., gegossen 1877. — Höchst bei Frankfurt a. Main, evang. Kirche: d 24,73 Ztr., fis 13,20 Ztr., a 7,59 Ztr., gegossen 1882. — Herborn in Nassau, evang. Kirche: d, fis, a, gegossen 1869. — Harburg a. d. Elbe: h, dis, fis. — Friedland in Westpreußen, kath. Kirche: f, a, c. — Isenstedt bei Minden: f, a, c, gegossen 1879. — Kalk bei Köln a. Rh.: e 18,45 Ztr., gis 9,65 Ztr., h 5,57 Ztr., gegossen 1880. — Köln, St. Cunibert: c, e, g. — Köln, St. Maria auf dem Capitol: a, cis, e. — Köln, Mariä-Himmelfahrt: h, dis, fis. — Köln, evang. Dreifaltigkeitskirche: c, e, g. — Lehe bei Bremerhafen: des, f, as, gegossen 1877. — Landsberg bei Halle: e, gis, h. — Lindenau bei Leipzig: des, f, as. — Ludwigshafen am Rhein, evang. Kirche: des f, as. — Neuenkirchen bei Soltau: d, fis, a, gegossen 1880. — Neuwied am Rhein, evang. Kirche: b 45,09 Ztr., d 23,40 Ztr., f 13,79 Ztr., gegossen 1884. — Rhode bei Olpe: e, gis, h, gegossen 1881. — Rosenheim bei München: e, gis, h. — Rüdesheim a. Rhein, evang. Kirche: e, gis, h. — Rudolstadt: a 6,91 Ztr., cis 3,53 Ztr., e 2,02 Ztr. gegossen 1880. — Schwarme b. Hoya a. d. Weser: e 18,17 Ztr., gis 9,70 Ztr., h 5,58 Ztr., gegossen 1879. — Straubing in Niederbayern, evang. Kirche: e, gis, h. — Struth auf dem Eichsfelde: g 10,60 Ztr., h 5,56 Ztr., d 3,12 Ztr., gegossen 1879. — Tegernsee in Oberbayern, evang. Kirche: fis, ais, cis. — Wanne bei Bochum: d, fis, a. — Werningerode a. Harz, Liebfrauenkirche: es, g, b. — Zinnowitz, Ostseebad: es, g, b.

c) Kombination C, Es, G. — Aachen, St. Foilan: d, f, a. — Barstede in Ostfriesland: d 28,85 Ztr., f 16,72 Ztr., a 6,91 Ztr., gegossen 1880. — Bettmar bei Hildesheim: g, b, d. — Cransberg im Taunus, kath. Kirche: gis, h, dis. — Frankfurt a. Main, Christuskirche: e, g, h. — Frankenhausen: gis, h, dis, gegossen 1884 von J. J. Radler und Söhne in Hildesheim. — Geisenheim a. Rhein, evang. Kirche: fis, a, cis. — Gera, St. Johanniskirche: cis, e, gis. — Hagen in Westfalen: c, es, g. — Hamburg, St. Gertrud: b 53,13 Ztr., des 29,92 Ztr., f 15,72 Ztr., gegossen 1885. — Jerusalem in Palästina, Erlöserkirche: d, f, a. — Köln, St. Ursula: h, d, fis. — Leinefelde im Eichsfeld: c, g, h. — Nassau a. d. Lahn, kath. Kirche: e, g, h, gegossen 1879. — Stöckheim bei Northeim: d, f, a. — Wiesbaden, Reformationskirche: gis, h, dis.

d) Kombination C, Es, F. — Achelriede bei Osnabrück: d, f, g. — Altenbochum bei Bochum: f, as, b. — Berlin, Piuskirche: b, des, es. — Berlin, St. Sebastianskirche: h, d, e. — Berlin, St. Pauluskirche, Moabit (Dominikanerkloster): e, g, a. — Bonn, evang. Kirche: a 73,02 Ztr., c 39,48 Ztr., d 27,11 Ztr.,

[1]) Gregor. Blatt, 1885, S. 73.

[2]) K. M. J. 1902, S. 129 ff.

[3]) K. M. J. 1902, S. 132 ff.

gegossen 1879 von Petit und Gebr. Edelbrock in Gescher.[1]) — Buk in Posen, kath. Kreuzkirche: d, f, g. — Bickern bei Gelsenkirchen: d, f, g. — Bissendorf bei Osnabrück: cis, e, fis. — Bornhofen a. Rhein, Wallfahrtskirche: g, b, c. — Caub a. Rhein, kath. Kirche: a, c, d, gegossen 1904. — Dernbach, Bezirk Wiesbaden, kath. Pfarrkirche: g, b, c, gegossen 1901. — Durnhart bei Regensburg: h, d, e, gegossen 1886. — Ellar, Bezirk Wiesbaden, kath. Pfarrkirche: fis, a, h, gegossen 1900. — Elsey bei Hohenlimburg: cis 31,10 Ztr., e 18,23 Ztr., fis 13,69 Ztr., gegossen 1886. — Eschofen in Nassau, kath. Kirche: e, g, a, gegossen 1891. — Eutin bei Lübeck: gis, h, cis. — Friedberg, Großherzogtum Hessen, kath. Kirche: f 16,86 Ztr., as 10,61 Ztr., b 7,62 Ztr., gegossen 1882 von Joh. G. Pfeifer in Kaiserslautern. — Frömern bei Unna: cis, e, fis. — Falkenstein im Taunus, kath. Kirche: h, d, e, gegossen 1903. — Gieboldehausen im Eichsfeld: e, g, a. — Groß-Ottersleben bei Magdeburg: fis, a, h. — Gonzerath bei Bernkastel a. d. Mosel: a, c, d. — Hohenlimburg in Westfalen: dis, fis, gis, gegossen 1885. — Hörde bei Dortmund: cis, e, fis. — Herne bei Bochum: cis, e, fis. — Herzberg am Harz: g, b, c. — Horsens in Dänemark: a, c, d. — Helmstedt: f, as, b. — Kopenhagen, Herz-Jesu-Kirche: d, f, g. — Kahlbach bei Homburg: h, d, e, gegossen 1894. — Lohausen bei Düsseldorf: e, g, a. — Heiligenbeil in Ostpreußen, kath. Kirche: a, c, d. — Mühlheim bei Koblenz, kath. Kirche: cis, e, fis. — Mühleip bei Köln: gis, h, cis. — Nierendorf bei Neuenahr: fis, a, h, gegossen 1901. — Nippes bei Köln: e, g, a. — Neumünster in Hollstein: fis, a, h. — Nörten bei Göttingen: dis, fis, gis. — Otterbach: g, b, c, gegossen 1888. — Opherdicke bei Dortmund: dis, fis, gis. — Rinteln bei Minden: f, as, b. — Rendsburg in Schleswig: a, c, d. — Recht, Bezirk Aachen: f, as, b. — Remscheid: b 64,59 Ztr., des 37,58 Ztr., es 26,80 Ztr., gegossen 1895 von Fr. Otto. — Rixdorf bei Berlin, kath. Kirche: d, f, g. — Reust bei Ronneburg: as, ces, des. — Sonnenberg bei Wiesbaden, kath. Kirche: f, as, b, gegossen 1890. — Stadthagen bei Minden: gis, h, cis. — Sand bei Köln: fis, a, h. — Schleswig: f, as, b. — Schönberg im Taunus, kath. Kirche: fis, a, h, gegossen 1896. — Twistringen bei Bremen: cis, e, fis. — Usingen im Taunus, evang. Kirche: g, b, c, gegossen 1690 von Dilman Schmid von Aslar. — Vaals in Holland: dis, fis, gis. — Vochem bei Köln: g, b, c. — Welldorf bei Jülich: c, es, f. — Weidenau bei Siegen: dis, fis, gis. — Winzenburg bei Hildesheim: g, b, c. — Uelpenich bei Euskirchen: g, b, c. — Wernborn, Bezirk Wiesbaden, kath. Kirche: g, b, c, gegossen 1898.

e) Kombination C, D, Es. — Barmen, Christuskirche: c, d, es. — Burtscheid, St. Michael: d, e, f. — Gackenbach bei Montabaur, kath. Kirche: gis, ais, h. — Heiligenstadt auf dem Eichsfeld: c, d, es. — Montabaur, Klosterkirche im Mutterhause der barmherzigen Brüder: d, e, f, gegossen 1891.

f) Andere Kombinationen. — Herrig, Rheinprovinz: b, d, g. — Peterswalde in Ostpreußen: fis, gis, h. — Schwetz a. W. in Westpreußen: es, as, c. — Standernheim in der Rheinprovinz, kath. Kirche: gis, ais, h. — Werschau, Bezirk Wiesbaden, kath. Kirche: c, d, f.

2. Geläute mit vier Glocken:

a) Kombination C, D, E, F. — Bonn, Münsterkirche: b, c, d, es. — Kassel, kath. Kirche: c, d, e, f. — Krefeld, Liebfrauenkirche: b, c, d, es; Gewicht: b 62,20 Ztr., c 44,20 Ztr., d 30,46 Ztr., es 25,18 Ztr.; Durchmesser: b 1,686 m, c 1,505 m, d 1,347 m, es 1,263 m; gegossen 1878 von Franz Goussel in Metz.[1]) — Duisburg, St. Josephskirche: h, cis, dis, e, gegossen 1879 von Bour und A. Guenser in Metz. — Elberfeld, Herz-Jesu-Kirche: des, es, f, ges. — Elsdorf: des, es, f, ges. — Frintrop: d, e, fis, g. — Gillau bei Wartenburg in Ostpreußen: a, h, cis, d. — Iserlohn in Westfalen: d, e, fis, g. — Kiedrich im Rheingau: c, d, e, f. — Köln, Domgeläute: g, a, h, c.[2]) Dazu kommt noch

[1]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 126 ff.

[1]) Gregor. Blatt 1878, S. 53.

[2]) Gregor. Blatt 1877, S. 25, 49. 1880, S. 142.

die Kaiserglocke.[1]) — Köln, St. Apostelkirche: c, d, e, f. — Köln, St. Andreaskirche: d, e, fis, g. — Köln, St. Severin: c, d, e, f. — Köln, St. Martin: h, cis, dis, e. — Lyck in Ostpreußen, kath. Pfarrkirche: fis, gis, ais, h. — Mühlheim a. Rhein, Herz-Jesu-Kirche: d, e, fis, g.[2]) — Müngersdorf bei Köln: des, es, f, ges. — Rittershausen: b 72,40 Ztr., c 52,10 Ztr., d 36,54 Ztr., es 30,94 Ztr., gegossen 1898. — Sittard in Holland: c, d, e, f.

b) Kombination C, D, E, G. — Betzdorf, kath. Kirche: e, fis, gis, h. — Burgwaldniel a. Niederrhein: c 40,07 Ztr., d 28,39 Ztr., e 20,90 Ztr., g 12,50 Ztr., gegossen 1883. — Calliano: fis, gis, ais, cis, gegossen von Guiseppe Buffini. — Caoria: as, b, c, es. — Dillenburg in Nassau, kath. Kirche: es, f, g, b, gegossen 1893 von F. W. Rincker in Sinn. — Eppishausen in Schwaben: d, e, fis, a, gegossen 1887 von Fr. Hamm in Augsburg. — Frankfurt a. Main, St. Antoniuskirche: c, d, e, g, gegossen 1899 von Andr. Hamm, Sohn.[3]) — Groß Lichtenau bei Dirschau a. d. Weichsel: d, e, fis, a. — Hoechstaedt in Bayern: f 15,09 Ztr., g 12,36 Ztr., a 8,01 Ztr., c 4,58 Ztr., gegossen 1879. — Mittenhausen bei Passau: g, a, h, d. — Montabaur, kath. Pfarrkirche: des, es, f, as; Gewicht: des 60,40 Ztr., es 42,66 Ztr., f 26 Ztr., as 14,20 Ztr.; Durchmesser: des 1,65 m, es 1,47 m, f 1,40 m, as 1,04 m; gegossen: des 1668 von Georg Schelchshorn aus Regensburg, es 1890 von Andr. Hamm in Frankenthal, f 1605 von Paulus Zimmermann aus Mainz, as 1900 von Andreas Hamm Sohn in Frankenthal.[4]) — München, dritte protestantische Kirche: c, d, e, g. — Neckarau in Baden: des, es, f, as. — Netphen, Kreis Siegen, kath. Kirche: des, es, f, as, gegossen 1897. — Oberlahnstein, kath. Kirche: d, e, fis, g. — Obertiefenbach, Bezirk Wiesbaden, kath. Kirche: f, g, a, c, gegossen 1900. — Pola, kath. Kirche: c, d, e, g, gegossen 1898 von Chiappani in Trient. — Schlangenbad, Bezirk Wiesbaden, kath. Kirche: es, f, g, b. — Stans: g, a, h, d. — Terragnolo: e, fis, gis, h, gegossen 1897 von Chiappani in Trient. — Villazano: g, a, h, d. — Waldernbach in Nassau, kath. Kirche: d 3,84 Ztr., e 2,20 Ztr., fis 1,47 Ztr., a 0,74 Ztr., gegossen 1904. — Weilerbach: c 43,96 Ztr., d 29,60 Ztr., e 20,82 Ztr., g 12,06 Ztr., gegossen 1898.

c) Kombination C, Es, F, G. — Aachen, St. Joseph: d, f, g, a. — Bingerbrück: c, es, f, g. — Berlin, kath. Garnisonkirche: h, d, e, fis. — Berlin, Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche: a, c, d, e. — Bonn, Marienkirche: c, es, f, g. — Buck in Posen, kath. Kirche: f, as, b, c. — Bockum bei Krefeld: c, es, f, g. — Kassel: b, des, es, f. — Castrop bei Dortmund: c, es, f, g. — Cronberg im Taunus, kath. Kirche: f, as, b, c, gegossen 1885. — Koblenz, St. Josephskirche: c, es, f, g. — Derendorf bei Düsseldorf, Dreifaltigkeitskirche: h, d, e, fis, gegossen 1892 von Petit und Gebr. Edelbrock.[1]) — Drommersheim in Rheinhessen d, f, g, a, gegossen 1878. — Eckenheim bei Frankfurt am Main, kath. Kirche: es, ges, as, b, gegossen 1897. — Eisenberg in der Pfalz, evang. Kirche: h, d, e, fis, gegossen 1900. — Flingern bei Düsseldorf, Mariä-Himmelfahrtskirche: c, es, f, g, gegossen 1892 von Bour und A. Guenser in Metz.[2]) — Frankfurt a. Main, Peterskirche: cis, e, fis, gis, gegossen 1894. — Höhr in Nassau, kath. Kirche: cis, e, fis, gis. — Horas bei Fulda: f, as, b, c. — Griesheim bei Frankfurt a. Main: d, f, g, a, gegossen 1897. — Kestert am Rhein, kath. Kirche: e, g, a, h, gegossen 1885.[3]) — Krayen bei Betzdorf: d, f, g, a, gegossen 1896. — Mainz, St. Peterskirche: a 71 Ztr., gegossen 1757 von Joh. Peter Bach in Windecken bei Hanau, c, d, e. — Mainz, St. Ignaz: c, es,

[1]) K. M. Jahrb. 1902, S. 130. Greg. Blatt 1876, S. 25, 49. 1877, S. 99. 1878, S. 63. 1880, S. 80. 1883, S. 34. 1887, S. 47. Flieg. Bl. 1877, 74 ff. Euterpe. 34. Jahrg. Leipzig, 1875, S. 139. Böckeler, S. 147. Otte, S. 163. — W. Beltmann, Die Kölner Kaiserglocke. Enthüllungen über die Art und Weise, wie der Kölner Dom zu einer mißratenen Glocke gekommen ist. Bonn, 1880. — A. Hübner, die Glocke in krummer Schwingungsachse. Bonn, 1875.

[2]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 133.

[3]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 131.

[4]) Musica sacra 1900, S. 86, 1903, S. 53.

[1]) Gregor. Bote 1892, S. 38.

[2]) Gregor. Bote 1892, S. 55 ff.

[3]) Gregor. Blatt 1886, S. 22.

f, g. — Neuwied a. Rhein, kath. Kirche: c 54 Ztr., es 33 Ztr., f 22 Ztr., g 16 Ztr., gegossen 1901. — Ohligs bei Elberfeld: h, d, e, fis. — Oberhausen in der Rheinprovinz: c, es, f, g. — Reichenberg bei Heilsberg: g, b, c, d. — Rödelheim bei Frankfurt a. Main, kath. Kirche: e, g, a, h. — Roisdorf bei Köln: e, g, a, h. — Ritzenbüttel a. d. Elbe: cis, e, fis, gis, gegossen 1885. — Saarburg in Lothringen, evang. Kirche: h, d, e, fis. — St. Rochuskapelle bei Bingen a. Rhein: e 22 Ztr., g 12,96 Ztr., a 9,28 Ztr., h 6,56 Ztr., gegossen 1895. — Uerdingen a. Rhein: d 26,74 Ztr., f 15,28 Ztr., g 11,82 Ztr., a 8,52 Ztr., gegossen 1884. — Unterpleichfeld bei Würzburg: d, f, g, a. — Villmar a. d. Lahn: fis, a, h, cis. — Trier, Domgeläute: fis, a, h, cis. — Winkel im Rheingau: d, f, g, a.

d) Kombination C, E, G, A. — Abensberg: as, c, es, f, gegossen 1902 von Joh. Hahn in Landshut.[1]) — Bacharach a. Rhein, evang. Kirche: a 100 Ztr., cis 48 Ztr., e 30 Ztr., fis 18 Ztr., gegossen 1885 von C. Alb. Bierling in Dresden.[2]) — Eppingen in Lothringen: es, g, b, c, gegossen 1894 von Andr. Hamm Sohn. — Groß-Umstadt in Hessen, evang. Kirche: d, fis, a, h. — Heddernheim bei Frankfurt am Main: es, g, b, c, gegossen 1893. — Harsum bei Hildesheim: des 36,09 Ztr., f 18,45 Ztr., as 10,75 Ztr., b 8,01 Ztr., gegossen 1886 von Fr. Otto. — Hellingen im Herzogtum Sachsen-Meiningen: as, c, es, f. — Köln, evang. Christuskirche: h, dis, fis, gis. — St. Ingbert in Bayern: a, cis, e, fis. — Mainz, Bonifatiuskirche: b, d, f, g, gegossen 1894.[3]) — Mainz, evang. Christuskirche: g 99 Ztr., h 49 Ztr., d 30 Ztr., e 20,50 Ztr., gegossen 1902 von Frz. Schilling in Apolda.[4]) — Mombach bei Mainz, kath. Kirche: des, es, f, as, b, gegossen 1884 von Joh. G. Pfeifer in Kaiserslautern. — Niederolm bei Mainz: c 40,20 Ztr., e 19,15 Ztr., g 11,88 Ztr., a 8,31 Ztr., gegossen 1890. — Roßdorf im Herzogtum Sachsen-Meiningen: ges, b, des, es. — Schwanheim am Main in Nassau, kath. Kirche: c 33,92 Ztr., e 16,96 Ztr., g 10,12 Ztr., a 7,12 Ztr., gegossen 1901 von Andr. Hamm Sohn. — Schloßberg bei Rosenheim in Oberbayern: des, f, as, b. — Skien, Norwegen: c, e, g, a. — Seckenheim in Baden: es, g, b, c, gegossen 1895. — Viernheim, kath. Kirche: b, d, f, g, gegossen 1899.[1]) — Uffenheim, evang. Kirche: des, f, as, b.

e) Kombination C, E, G, C. — Donaueschingen, kath. Kirche: c, e, g, c. — Berkholz bei Schwed a. d. Oder: as, c, es, as. — Eickel bei Bochum: c, e, g, c. — Gießen, Johanniskirche: g, h, d, g, gegossen 1894. — Luttach, kath. Kirche: es, g, b, es, gegossen 1845 von B. Chiappani in Trient. — Osterode am Harz: b 51,50 Ztr., d 25,50 Ztr., f 15,50 Ztr., b 6,50 Ztr., gegossen 1882. — Schwieben bei Tost: as, c, es, as. — Seidingstadt bei Heldburg: fis, ais, cis, fis. — Kaltenlengsfeld bei Kaltennordheim: a, cis, e, a. — Prettau, kath. Kirche: f, a, c, f, gegossen 1863 von B. Chiappani. — Wittgendorf bei Chemnitz: es, g, b, es. — Räuenthal im Rheingau, kath. Kirche: c, e, g, c.

f) Kombination C, Es, G, C. — Betzdorf, evang. Kirche: h, d, fis, h, gegossen 1895. — Kirdorf bei Homburg, kath. Kirche: cis 29,60 Ztr., 1,42 m Durchmesser, e 17,23 Ztr., gis 8,15 Ztr., cis 3,77 Ztr., gegossen 1861 von Andr. Hamm in Frankenthal.

g) Kombination C, D, Es, F. — Mailand, Sant Ambrogio: d, e, f, g, (die Anfangsnoten der ambrosianischen Kirchentöne). — Neußerfurth a. Rhein: d, e, f, g, gegossen 1885.

h) Kombination C, F, G, A. — Dietrichswalde in Ostpreußen: f, b, c, d. — Eppstein im Taunus, kath. Kirche: f, b, c, d, gegossen 1903 von Otto Schilling in Apolda (Thüringen). — Hönningen a. Rhein: c 42 Ztr., f 15 Ztr., g 11 Ztr., a 8 Ztr., gegossen c und a im Jahre 1903 von Causard in Kolmar, f im Jahre 1667, g im Jahre 1324. — Kirn a. d. Nahe: es, as, b, c, gegossen 1895 von Andr. Hamm Sohn. — Kosten, Bezirk Posen, kath. Pfarrkirche: a, d,

[1]) K. M. Jahrb. 1902, S. 129.

[2]) Gregor. Blatt 1885, S. 46.

[3]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 131.

[4]) K. M. Jahrb. 1902, S. 133.

[1]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 125, 131.

e, fis. — Oberrad bei Frankfurt a. Main, kath. Pfarrkirche: e, a, h, cis, gegossen 1893 von Andr. Hamm Sohn. — Rosdorf bei Amöneburg: es, as, c, es.

i) Andere Kombinationen. — Hamburg, St. Johann: es 22,65 Ztr., g 12,64 Ztr., b 7,39 Ztr., d 3,88 Ztr., gegossen 1882 von Fr. Otto. — Herzogenburg, Chorherrenstift und lateranensische Abtei, Diözese St. Pölten: a, cis, e, gis. — Hamburg, St. Thomas: e 18,64 Ztr., g 11,73 Ztr., h 5,80 Ztr., d 3,41 Ztr., gegossen 1885 von Fr. Otto. — Maria Taferl, Wallfahrtskirche: h, d, fis, a.[1]) — Arnstorf bei Passau: d, e, g, a. — Rennerod in Nassau, kath. Kirche: f, g, b, c. — Beuron, Abteikirche: d, f, g, b.[2]) — Biebrich a. Rhein, evang. Kirche: c, es, g, as. — Oftersheim in Baden: fis, a, c, dis.

3. Geläute mit fünf Glocken:

a) Kombination C, D, E, F, G. — Fiave: c, d, e, f, g, gegossen 1900 von Chiappani in Trient. — Köln, St. Gereon: h, cis, dis, e, fis. — Minden in Westfalen, Dom: g, a, b, gegossen 1251 von Paul Gerhard; im Chorturme: f, g, a, b, c.[3]) — Tesero: d, e, fis, g, a, gegossen 1863 von B. Chiappani. — Tilsit in Ostpreußen, kath. Kirche: g, a, h, c, d. — Tres: f, g, a, b, c, gegossen 1901 von Chiappani.

b) Kombination C, D, E, G, A. — Oldenburg: h, cis, dis, fis, ais, gegossen 1876 von Petit und Gebr. Edelbrock in Gescher.[4]) — Unterfennberg, Südtirol: fis, gis, ais, cis, dis, gegossen 1902 von Chiappani. — Altstädten bei Sonthofen: d, e, fis, a, h, gegossen 1886 von Fr. Hamm in Augsburg. — Regensburg, Cäcilienkirche: c 42,48 Ztr., Cäcilia; d 24,04 Ztr., Franz Xaver; e 19,68 Ztr., Karl Borromäus; g 9,92 Ztr., Franziska Ottilia; a 7,12 Ztr., Maria; gegossen 1902 von Jos. Ant. Spannagl in Regensburg.[5])

c) Kombination C, D, F, G, A. — Edenkoben, St. Ludwigskirche: d, e, g, a, h, gegossen 1897 von Andr. Hamm Sohn. — Rimpar bei Würzburg: cis, dis, fis, gis, ais, gegossen 1886 von Fr. Otto. — Stolberg bei Aachen: e, fis, a, h, cis.

d) Kombination C, Es, F, G, As. — Düsseldorf, St. Rochus: as, ces, des, es, fes. — Düren, St. Joachim: h, d, e, fis, g, gegossen 1897 von Fr. Otto. — Aachen, St. Adalbert: b 65,28 Ztr., des 38,65 Ztr., es 27,60 Ztr., f 19,64 Ztr., ges 15,96 Ztr., gegossen 1896 von Fr. Otto. — Krefeld, St. Josephskirche: a 88 Ztr., c 53,08 Ztr., d 37,77 Ztr., e 26,68 Ztr., f 22,06 Ztr., gegossen 1898 von Fr. Otto. — Elberfeld, Marienkirche: c 47,40 Ztr., es 27,85 Ztr., f 19,85 Ztr., g 14,15 Ztr., as 12,12 Ztr., gegossen 1894 von Fr. Otto.[1]) — Schalke in Westfalen: b, des, es, f, ges. — München-Gladbach, Marienkirche: a, c, d, e, f. — Kevelaer, Wallfahrtskirche: a, c, d, e, f, gegossen 1884 von Petit und Gebr. Edelbrock in Gescher.[2])

e) Kombination C, D, E, G, C. — Diwitten bei Allenstein in Ostpreußen: e, fis, gis, h, e. — Hohenstein in Ostpreußen, kath. Kirche: g, a, h, d, g. — Valarsa: c, d, e, g, c. — Mathon in Tirol: a, h, cis, e, a. — Coredo: d, e, fis, a, d. — Branzoll: d, e, fis, a, d. — Albiano: g, a, h, d, g, gegossen 1902 von Chiappani in Trient.

f) Kombination C, E, G, A, C. — Aarau, kath. Kirche: d, fis, a, h, d; Gewicht: d 33,86 Ztr., fis 18,01 Ztr., a 10,36 Ztr., h 7,83 Ztr., d 4,46 Ztr.; Durchmesser: d 1,355 m, fis 1,085 m, a 0,905 m, h 0,800 m, d 0,670 m; gegossen 1883 von Gebr. Rütschi in Aarau. — St. Valentin in Oberösterreich: c, e, g, a, c. — Genfeld in Bayern: c 40 Ztr., e 25 Ztr., g 10 Ztr., a 7 Ztr., c 4 Ztr.,

---

[1]) K. M. Jahrb. 1902, S. 120.

[2]) Dieselben Intervalle verwendet Rich. Wagner bei dem Geläute im Parsifal mit den Tönen: e, g, a, c.

[3]) Gregor. Blatt 1879, S. 30.

[4]) K. M. Jahrb. 1902, S. 126 ff.

[5]) K. M. Jahrb. 1902, S. 134. Musica sacra 1902, S. 91, 130. — Kanonikus Michael Haller hat diese fünf Töne (c, d, e, g, a) im Jahre 1902 als Motiv zu einer Festmesse (op. 86) für fünfstimmigen Chor verarbeitet; siehe C. V. K. Nr. 3000. Musica sacra 1903, S. 27. Liter. Handweiser für kath. Kirchenmusik Nr. 33, S. 1.

[1]) Lehrer Jak. Quadflieg in Elberfeld hat als op. 4 über diese Töne eine Messe für vierstimm. gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung geschrieben; siehe C. V. K. Nr. 1755. Musica sacra 1894, S. 146.

[2]) Gregor. Blatt 1883, S. 106, 1884, S. 82.

gegossen von Joh. Hahn in Landshut.[1]) — Waidhofen a. d. Ybbs: h, dis, fis, gis, h.

g) Kombination C, F, G, A, C. — Rottenbuch in Oberbayern: b 57 Ztr., es 24 Ztr., f 18 Ztr., g 13 Ztr., b 8 Ztr., gegossen 1898 von Fr. Hamm in Augsburg. — Chatrau-Salins: b, es, f, g, b, gegossen von Bour und A. Guenser in Metz. — Allenstein in Ostpreußen, kath. Kirche: h, e, fis, gis, h.

h) Andere Kombinationen. — Biebrich a. Rhein, Herz-Jesu-Kirche: c, es, f, g, c, gegossen 1897 von Andr. Hamm Sohn. — Ruderatshofen bei Kaufbeuren: c, es, g, b, c, gegossen 1887 von Fr. Hamm in Augsburg. — St. Pölten, Domgeläute: a, cis, e, a, cis. — Mainz, Domgeläute: b, c, d, e, g.[2]) — Jburg, Klosterkirche: a, c, d, e, g. — St. Jsera: h, dis, fis, h, dis, gegossen von Giuseppe Buffini in Verona. — Stein a. d. Donau bei Krems: c, es, g, b, es. — Kopenhagen, Rathaus: b 64 Ztr., es 28,72 Ztr., ges 14 Ztr., as 9,64 Ztr., b 6,50 Ztr., gegossen 1900 von Petit und Gebr. Edelbrock. — Widnau, Kanton St. Gallen: b 70,70 Ztr., des, es, ges, b, gegossen 1904 von Chiappani in Trient. — Landsberg in Ostpreußen, kath. Kirche: fis, gis, ais, h, fis. — Düsseldorf, St. Peterskirche: as, b, ces, des, f. — Tirnstein, Diözese St. Pölten: c, es, g, es, g.[3]) — Berlin, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche: d, f, a, b, c; Gewicht: d 264,50 Ztr., f 170 Ztr., a 90 Ztr., b 60 Ztr., c 44 Ztr.; Durchmesser: d 2,84 m, f 2,33 m; Höhe: d 2,90 m, f 2,50 m; Namen: d Königin Luise. Kaiser Wilhelm I., f Augusta, a Deutschland, b Friedrich, c Wilhelm II. Viktoria. Gegossen 1895 von dem Großherzoglich-sächsischen Hof-Glockengießermeister Franz Schilling, Jnhaber der Glockengießerei Karl Friedrich Ulrich in Apolda (Thüringen).[4]) — Rom, Peterskirche: d 314 Ztr., gegossen 1786 von L. Vallidier, b, c, d, f.

[1]) K. M. Jahrb. 1902, S. 129.

[2]) Die Angaben über Mainzer Geläute in der Allgemeinen Musik-Zeitung (Charlottenburg 1901, Nr. 4, S. 67) sind alle unrichtig.

[3]) Diese Kombination erinnert an die Glocken im Nordturme des Domes zu Limburg a. d. Lahn. Musica sacra 1901, S. 134.

[4]) Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 4. Jahrg. Göttingen 1899, S. 124. K. M. Jahrb. 1902, S. 133 ff.

4. Geläute mit sechs Glocken:

a) Kombination C, D, E, F, G, A. — Bologna, St. Franziskus-Klosterkirche: c, d, e, f, g, a.[1]) — Düsseldorf, Mariä-Empfängnis-Kirche: a, h, cis, d, e, fis. — Düsseldorf, St. Martin: h, cis, dis, e, fis, gis.[2])

b) Kombination C, D, E, G, A, C. — Emmishofen, Kant. Thurgau: h 50,80 Ztr., cis, dis, fis, gis, h, gegossen 1902 von Chiappani in Trient. — Villanders: cis, dis, eis, gis, ais, cis. — Grumes: es, f, g, b, c, es.

c) C, D, F, G, A, C. — Stift Marienberg, Klosterkirche: c, d, f, g, a, c, gegossen 1898 von Chiappani in Trient. — Wiesbaden, Mariahilf-Kirche: des, es, ges, as, b, des; Gewicht. des 42,90 Ztr., es 31,10 Ztr., ges 18,80 Ztr., as 13,42 Ztr., b 9,30 Ztr., des 5,56 Ztr.; gegossen 1895 von Andr. Hamm Sohn.[3])

d) Kombination C, E, G, A, H, C. — Bremen, Dom: g, h, d, e, fis, g. — Homburg vor der Höhe, kath. Kirche: a, cis, e, fis, gis, a, gegossen 1895 von Petit und Gebr. Edelbrock.[4]) — Roermond, Kathedrale: as, c, es, f, g, as, gegossen 1894 von Petit und Gebrüder Edelbrock.[5])

e) Kombination C, Es, F, G, B, C. — Cham, Redemptoristen-Klosterkirche: a 70 Ztr., c 40 Ztr., d 28 Ztr., e 19 Ztr.,

[1]) Dieses Geläute ist disponiert von P. Giamb. Martini (1706—1784).

[2]) Jn ihrer natürlichen Reihenfolge bilden diese Töne das Hexachordum durum. Über dasselbe hat einer der größten Meister der römischen Tonschule, Francesco Suriano (1549 bis c. 1621), in seinem „Missarum liber primus. Romae apud Bapt. Robbletum 1609“ eine sechsstimmige Messe unter dem Titel „Super voces musicales“ geschrieben, welche Kanonikus Dr. Karl Proske im Dezember 1835 aus dem Archiv der Minoriten in Assisi in Partitur gebracht und 1857 in seinem „Selectus novus missarum“ unter Nr. VII, S. 205 ff. veröffentlicht hat. Der geistreiche Musikhistoriker Dr. A. W. Ambros urteilt in seiner Geschichte der Musik (IV. 82) über diese Tonschöpfung: „Eine unübersehbare Fülle von Gestaltungen knüpft sich an jene sechs Noten — die Phantasie des Tonsetzers beweist hier einen nicht zu erschöpfenden Reichtum.“ — Vergl. hierzu auch die „XI esercizi“ Palestrinas über das Hexachord im XXXI. Bande (S. 99—111, Nr. 6—16) der Gesamtausgabe seiner Werke (Leipzig 1892).

[3]) K. M. Jahrbuch 1902, S. 131.

[4]) Gregor. Blatt 1895, S. 113 ff. Dort sind auch die brauchbaren Kombinationen, welche sich mit diesem Geläute herstellen lassen, verzeichnet. Musica sacra 1895, S. 141.

[5]) K. M. Jahrb. 1902, S. 127.

g 10 Ztr., a 7 Ztr., gegossen 1902 von Joh. Hahn in Landshut.[1]) — Freiburg i. Br., St. Martin: c, es, f, g, b, c, gegossen 1893 von A. Causard in Kolmar.[2]) — Innsbruck, St. Nikolaus: h, d, e, fis, a, h, gegossen von Graßmayer in Wilten.[3]) — Maria-Laach, Abteikirche:[4]) b, des, es, f, as, b; Gewicht: b 97,28 Ztr., des 55,14 Ztr., es 37,52 Ztr., f 21 Ztr., as 14 Ztr., b 10 Ztr.; Durchmesser: b 1,91 m, des 1,59 m, es 1,40 m, f 1,17 m, as 1,03 m, b 0,92 m; Namen: b Regina, des Benediktus, es Maurus, f Joseph, as Laurentius, b Matthias; gegossen b, des im Jahre 1899, es, f, as, b im Jahre 1895 von A. Causard in Tellin (Belgien).[5]) — Rothausen, kath. Pfarrkirche: h 50,44 Ztr., d, e, fis, a, h, gegossen 1899 von Petit und Gebr. Edelbrock.

r) Andere Kombinationen. — Brixen, kath. Pfarrkirche: h, d, e, g, h, d, gegossen 1899 von Chiappani in Trient. — Gelsenkirchen, kath. Pfarrkirche: a, c, d, e, f, a; Gewicht: a 55,53 Ztr., c 31,44 Ztr., d 22,63 Ztr., e 15,40 Ztr., f 13,37 Ztr., a 6,21 Ztr.; Namen: a Augustinus, c Maria, d Joseph, e Liborius, f Georg, a Elisabeth; gegossen 1882 von Petit und Gebr. Edelbrock in Gescher.[6]) — Kapelln, Diözese St. Pölten: f, g, a, c, d, f. — St. Lorenzen in Tirol: h 52,34 Ztr., cis, dis, fis, h, cis, gegossen 1894 von Chiappani in Trient. — Loosdorf, östlich vom Kloster Melk: d, g, h, d, e, g. — Mank, Diözese St. Pölten: d, fis, a, h, d, fis. — Metz, St. Maximin: h, e, fis, g, a, cis. — Metz, St. Segolena: as, des, es, f, ges, as, gegossen von Bour und A. Guenser in Metz. — Regensburg, Domgeläute: g, b, c, d, e, fis. — Regensburg, Niedermünsterkirche: h, e, fis, gis, a, h; Gewicht: h 48 Ztr., e 19 Ztr., fis 12 Ztr., gis 9 Ztr., a 7 Ztr., h 5,50 Ztr.; Durchmesser: h 1,64 m, e 1,18 m, fis 1,04 m, gis 0,96 m, a 0,86 m, h 0,79 m; gegossen: h im Jahre 1858 von Spannagl sen., die übrigen 1890 von Spannagl jun.[1]) — Seckau, Abteikirche: c, d, e, g, c, g.[2]) — Schaffhausen, Münsterkirche: as, c, es, f, as, c; Gewicht: as 105,26 Ztr., c 51,66 Ztr., es 29,96 Ztr., f 21,44 Ztr., as 12,36 Ztr., c 6,50 Ztr., Gewicht der Klöppel: as 4,26 Ztr., c 2 Ztr., es 1,18 Ztr., f 0,86 Ztr., as 0,50 Ztr., c 0,24 Ztr.; Durchmesser: as 2 m, c 1,60 m, es 1,30 m, f 1,20 m; as 1 m, c 0,80 m; Umfang des unteren Randes: as 6,28 m, c 5,02 m, es 4,08 m, f 3,77 m, as 3,14 m, c 2,51 m; Höhe mit Krone: as 2 m, c 1,70 m, es 1,30 m, f 1,10 m, as 0,85 m, c 0,67 m; gegossen 1898 von H. Rüetschi in Aarau. Die große Glocke aus dem Jahre 1486, sogen. „Schillerglocke" (weil ihre bekannte Inschrift Schiller seinem berühmten „Lied von der Glocke" als Motto an die Spitze gestellt hat), wurde am 16. Juni 1895 zum letztenmal geläutet.[3]) Rodeneck, kath. Pfarrkirche: c, d, e, g, c, e, gegossen 1873 von B. Chiappani. — Wien, Votivkirche: fis, ais, cis, fis, ais, cis.

5. Geläute mit sieben Glocken:

Bozen: c, d, e, f, g, a, c, gegossen von B. Chiappani in Trient. — Stift Marienberg, Klosterkirche: c, d, e, f, g, a, c. — Mieming: c, d, e, g, a, c, e, gegossen 1899 von Chiappani. — Linz, Mariä-Empfängnis-Dom: f, a, c, d, f, a, c; Gewicht: f 162,40 Ztr., Klöppel zu f 6,40 Ztr., a 78,60 Ztr., c 54,60 Ztr., d 32,80 Ztr., f 18,80 Ztr., a 9,60 Ztr., c 5,80 Ztr.; Namen: f Immakulata, a St. Joseph, c St. Petrus, d Rosenkranzkönigin, f St. Agnes, a St. Maximilian, c St. Michael; gegossen 1901 von Anton Gugg in Linz.[4]) — Paderborn, Domgeläute: g, b, c, d, es, f, g; Gewicht: g 125 Ztr., b 73,72 Ztr., c 53,18 Ztr., d 37,72 Ztr., es 31,06 Ztr.,

[1]) Musica sacra 1902, S. 61. K. M. Jahrb. 1902, S. 129.
[2]) Die Orgel, V. Jahrg. Leipzig 1895, S. 81.
[3]) K. M. Jahrb. 1902, S. 128.
[4]) Am 25. November 1892 vollzog sich in der Hauskapelle der Abtei die Wiedereröffnung des Gotteslobes. Der Einzug in die Kirche erfolgte am Osterfeste 1893. P. Cornel. Kniel, Die Benediktinerabtei Maria-Laach, 2. Aufl. Köln, 1894, S. 158.
[5]) Gregor. Blatt 1895, S. 22.
[6]) K. M. Jahrb. 1902, S. 127.

[1]) Über diese Meister siehe K. M. Jahrb. 1902, S. 134.
[2]) Gregorianische Rundschau. Graz, 1903, S. 44 ff.
[3]) Die Münsterglocken zu Schaffhausen. Schaffhausen. Karl Schoch, 1899.
[4]) Kirchenchor, Bregenz 1902, S. 48. Gregor. Rundschau, Graz 1902, S. 71.

f 22,21 Ztr., g 15,98 Ztr.; Durchmesser: g 2,14 m, b 1,79 m, c 1,60 m, d 1,43 m, es 1,34 m, f 1,20 m, g 1,07 m; gegossen 1896 von Fr. Otto in Hemelingen.[1]) — Tramin in Tirol: c, d, e, g, a, c, d.

6. Geläute mit acht Glocken:

Aachen, Münster: g, h, d, e, fis, g, a; die große Glocke, Maria, wiegt 116 Ztr., hat einen Durchmesser von 2,07 m und wurde 1881 von Petit und Gebr. Edelbrock in Gescher gegossen.[2]) — Belfort, St. Christoph: as, des, es, f, ges, as, b, des; Gewicht: as 88,50 Ztr., des 35,32 Ztr., es 24,56 Ztr., f 17,80 Ztr., ges 13,96 Ztr., as 10,06 Ztr., b 7,16 Ztr., des 4,40 Ztr., gegossen 1903. — Innsbruck, Dreifaltigkeitskirche: f, a, c, d, e, f, g, a; Gewicht: f 198,12 Ztr., a 96,28 Ztr., c 50,74 Ztr., d 34,10 Ztr., e 26 Ztr., f 19,98 Ztr., g 12,90 Ztr., a 9,24 Ztr.; Durchmesser: f 2,50 m, a 1,96 m, c 1,58 m, d 1,36 m, e 1,30 m, f 1,15 m, g 1,04 m, a 0,92 m; gegossen 1901 von Chiappani. — Fondo: c, d, e, f, g, a, c, e, gegossen von Giuseppe Buffini in Verona. — St. Pauls Eppan: b, c, d, es, f, g, as, b, gegossen von Chiappani in Trient. — Porrentruy in der Schweiz: c, d, e, f, g, a, c, e, gegossen 1893 von Andr. Hamm Sohn in Frankenthal.[3]) — Sterzing: a, h, cis, d, e, fis, a, cis; Gewicht: a 68,98 Ztr., h 48,98 Ztr., cis 34,58 Ztr., d 29,12 Ztr., e 20,40 Ztr., fis 14 Ztr., a 7,98 Ztr.; Durchmesser: a 1,85 m, h 1,65 m, cis 1,45 m, d 1,34 m, e 1,22 m, fis 1,07 m, a 0,88 m, cis 0,70 m; gegossen 1882 von Chiappani in Trient.

7. Geläute mit neun Glocken:

Frankfurt a. Main, Domgeläute: e, a, cis, e, fis, gis, a, h, cis; Gewicht: e 245,30 Ztr., a 92,60 Ztr., cis 47,60 Ztr., e 30,40 Ztr., fis 19,68 Ztr., gis 13,79 Ztr., a 11,04 Ztr., h 8,06 Ztr., cis 5,52 Ztr.; Klöppelgewicht; e 8,54 Ztr., a 3,82 Ztr., cis 1,94 Ztr., e 1,28 Ztr., fis 0,78 Ztr., gis 0,59 Ztr., a 0,56 Ztr., h 0,45 Ztr., cis 0,28 Ztr.; Durchmesser: e 2,6 m, a 1,96 m, cis 1,56 m, e 1,30 m, fis 1,15 m, gis 1,04 m, a 0,97 m, h 0,86 m, cis 0,67 m: Namen: e Kaiserglocke, Gloriosa, a Carolus, cis Bartholomäus, e Ave Maria, fis Stadtglocke, gis Zeitglocke, a Kreuzglocke, h Kleine Gloria, cis Pater noster; gegossen 1877 von J. G. Große in Dresden.[1]) — Fulda, Domgeläute: gis, h, cis, dis, e, fis, gis, a, h; Gewicht: gis 98 Ztr., h 58,71 Ztr., cis 40,02 Ztr., dis 27,46 Ztr., e 23,24 Ztr., fis 14,80 Ztr., gis 10,75 Ztr., a 9,42 Ztr., h 6,33 Ztr.; Durchmesser: gis 2,045 m, h 1,590 m, cis 1,415 m, dis 1,250 m, e 1,185 m, fis 1,045 m, gis 0,935 m, a 0,875 m, h 0,780 m.; Namen: gis Osanna, h Salvator, cis Maria, dis Sturmius, e Lioba, fis Simplicius, gis Joseph, a Michael, h Elisabeth; gegossen: 1897 von Petit und Gebr. Edelbrock in Gescher.[2]) Osanna wurde gegossen 1648 von Anton Paris und

[1]) Gregor. Blatt 1896, S. 64. 1892, S. 74 ff. 1887, S. 30 ff. 1886, S. 77. K. M. Jahrb. 1902, S. 132.

[2]) Gregor. Blatt 1882, S. 25, 43. 1881, S. 6, 81. 1878, S. 44, 52. Heinr. Böckeler, Glockenkunde, S. 135 ff. K. M. Jahrb. 1902, S. 127.

[3]) K. M. Jahrb. 1902, S. 131.

[1]) Weitere Mitteilungen hierüber siehe: Dresdener Nachrichten 1877, Nr. 126. Gregor. Blatt 1877, S. 45, 97. Flieg. Blätter 1878, S. 33. Cäcilia, Trier 1878, S. 63. — Bei dem schrecklichen Brandunglücke, von welchem die ganz besonders geschichtlich hochwichtige Krönungskirche am 15. August 1867 heimgesucht wurde, schmolz nicht nur das Geläute derselben mit der im Jahre 1865 im Auftrage der damals noch freien Stadt von Andr. Hamm in Frankenthal gegossenen Carolusglocke, welche ein Gewicht von 84 Ztr. hatte, sondern auch die von Eb. Fr. Walcker zu Ludwigsburg im Jahre 1857 gebaute Orgel, ein Werk mit 52 tönenden Stimmen, fand in den Flammen ihr Grab. Kaiser Wilhelm I. schenkte zum Guſſe der neuen Glocken 1300 kg Kanonen-Metall von französischen Geschützen. Diesem Geläute wird „nicht ganz mit Unrecht der Vorwurf der Eintönigkeit gemacht, weil man der Hauptsache nach fortwährend nur den A-dur-Akkord hört." Prof. Heinr. Oberhoffer in den Flieg. Blättern 1878, S. 35. — Karl Wolff, Der Kaiserdom in Frankfurt a. Main. Eine baugeschichtliche Darstellung. Frankfurt a. M., 1892. Dr. Kelchner, Der Kaiserdom zu Frankfurt a. M. Daselbst 1862. Römer-Büchner, Die Wahl- und Krönungs-Kirche der deutschen Kaiser zu St. Bartholomäi in Frankfurt a. M., 1857. E. F. A. Münzenberger, Der Kreuzgang am Dome zu Frankfurt a. M. Daselbst 1876.

[2]) Vergl. hierzu K. M. Jahrb. 1902, S. 126 ff. — Über das Geläute selbst siehe das Gutachten im Greg. Blatt 1898, S. 5 ff. Zeitschrift für Instrumentenbau. 18. Jahrg., Leipzig, 1897, S. 168 ff. Ein Gutachten über die Disposition steht ebendaselbst im 17. Jahrg., S. 518 ff., 573, 626 ff., 686 ff.



Jean de la Paix aus Lothringen.[1]) — Konstanz, Münster: b 120 Ztr., des, es, f, ges, as, b, c, des.[2]) — Gries bei Bozen, Klosterkirche: as, b, c, des, es, f, as, b, c; Gewicht: as 99,96 Ztr., b 68,69 Ztr., c 45,60 Ztr., des 35,60 Ztr., es 25,06 Ztr., f 16,92 Ztr., as 9,40 Ztr., b 6,70 Ztr., c 4,88 Ztr.; Durchmesser: as 2 m, b 1,85 m, c 1,55 m, des 1,45 m, es 1,28 m, f 1,14 m, as 0,96 m, b 0,84 m, c 0,75 m; gegossen 1895 von Chiappani in Trient.

8. Geläute mit elf Glocken:

Solothurn, Kathedrale St. Urs: as, b, c, des, es, f, g, as, c, es, as; Gewicht: as 81,50 Ztr., b 55,28 Ztr., c 38,84 Ztr., des 31,19 Ztr., es 21,09 Ztr., f 15,13 Ztr., g 10,55 Ztr., as 8,73 Ztr., c 4,24 Ztr., es 2,42 Ztr., as 1,03 Ztr.; gegossen in den Jahren 1764 bis 1768 von Gebr. Jost und Joseph Kaiser. Die kleine es-Glocke wurde im Jahre 1901 von Rüetschi in Aarau umgegossen.[3])

IV. Welches sind die bedeutendsten Glocken?

Die folgende Tabelle über die größten Glocken bis zum Gewichte von 100 Ztr. herab wurde teils nach eigenen Forschungsresultaten, teils unter Benutzung der in der betreffenden Literatur bereits vorhandenen Angaben[4]) aufgestellt. Manches wird hier noch zu verbessern und zu ergänzen sein, zumal ich wiederholt die Wahrnehmung gemacht habe, daß einzelne Mitteilungen über Gewicht und Maß der Glocken (vielleicht aus falschem Lokalpatriotismus) übertrieben sind. So gibt z. B. Otte (S. 167) das Gewicht der großen Münsterglocke zu Schaffhausen auf 230 Ztr. und Böckeler (S. 144) dasselbe auf 11100 kg an, während die Glocke, wie man vor einigen Jahren festgestellt hat, kaum 90 Ztr. schwer ist. Ebenso figuriert bei Otte und bei Böckeler unter den größten Glocken ein Eintrag aus Schenkenfelden, der auf ein Mißverständnis zurückzuführen ist. Die dortige „Große Glocke" wiegt nicht 14400 kg sondern nur 29 Ztr. Ganz treffend legen die Genfer ihrer grande bourdon die scherzenden Worte[5]) in den Mund:

Cing cents quintaux je pèse:
Qui ne me veut croire me descende,
Aux grands poids de Genève me pèse,
Me remonte et me repende.

Nr.	Name des Ortes.	Name der Glocke.	Name des Gießers.	Jahr des Gusses.	Gewicht. Zentner.	Durchm. Meter.
1	Moskau	Tsar Kolokol[6])	Michael Monterine	1734	4437	7,04
2	Moskau	Trotzkoi			3280	
3	Moskau	Bolshoi[7])	Bogdanof	1817	1400	5,65
4	Moskau[8])	St. Iwan		1819	1120	
5	Peking	Große Glocke		1403	1069	3,45
6	Nowgorod	Große Glocke			620	
7	Köln, Dom	Kaiserglocke	Andr. Hamm	1874	541,50	3,40

[1]) Über diese beiden Meister siehe Otte a. a. O. S. 205. Flieg. Blätter 1905, S. 24.

[2]) Flieg. Blätter 1887, S. 88.

[3]) Chorwächter, 26. Jahrg, Solothurn 1901, S. 90 ff.

[4]) Otte S. 167. Böckeler S. 144. Fahrngruber S. 242.

[5]) J. Dan. Blavignac, La cloche. Études sur son histoire et sur ses rapports avec la société aux différents âges. Genève 1877, p. 9.

[6]) Im Jahre 1737 stürzte dieser „Kaiser der Glocken" beim Brande des Dachstuhles herab und sank zum Teil in die Erde. Einhundert Jahre später wurde die Riesin auf Befehl des Kaisers Nikolaus aus ihrer Grube emporgehoben und auf einen gemauerten Unterbau gestellt. Böckeler, S. 146. Heinr. Samson, Zur Geschichte und Symbolik der Glocken. Frankfurt 1897, S. 5. Gregor. Blatt, 1876, S. 49.

[7]) H. Böckeler a. a. O., S. 147.

[8]) Im ganzen sollen in Moskau etwa 1700 Glocken sich befinden. Böckeler S. 146.



Nr.	Name des Ortes.	Name der Glocke.	Name des Gießers.	Jahr des Gusses.	Gewicht. Zentner.	Durchm. Meter.
8	Nanking[1]	Große Glocke		1389	440	2,28
9	Lissabon, Dom				418	
10	Aberdeen, St. Nikolai	Laurentia			400	
11	Toulouse	Große Glocke			386	
12	Paris, Sacré-Coeur	Marguerite[2]	Paccard	1891	374,22	3,03
13	Olmütz, Dom				358	
14	London, St. Paul			1881	350	2,98
15	Wien, St. Stephan	Maria[3]	Joh. Aichamer	1711	324	3,16
16	Rom, St. Peter		L. Vallidier	1786	314	
17	London, Parlamentshaus	Big Ben of Westminster	Joh. Warner und Söhne	1856	308	2,97
18	Rouen, Notre-Dame	George	J. le Machon	1501	308	
19	Mailand, Dom	Sant Ambrogio			300	2,75
20	Santiago de Compostela	Santiago			300	
21	Sens	Große Glocke			290	2,69
22	Erfurt, Dom	Maria Gloriosa[4]	Gerhard van Wou	1497	275	2,58
23	Magdeburg, Dom	Maxima	Joh. Jakobi	1702	266	2,46
24	Berlin, Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche	Kaiser Wilhelm — Königin Luise[5]	Frz. Schilling	1895	264,50	2,84
25	Paris, Notre-Dame	Emanuelle Luise Ther.		1685	256	2,51
26	Montreal, Dom	Große Glocke	Th. Mears u. Söhne	1847	254	2,69
27	Frankfurt a. M., Dom	Gloriosa	J. G. Grosse	1877	245	
28	Bern, St. Vincenz	Große Glocke		1611	232	2,40
29	Köln, Dom	Preciosa[6]	Heinr. Brodermann	1448	224	2,41
30	Prag, St. Veit	Sigismundus	Jarosch	1549	218	
31	Breslau, St. Elisabeth	Große Glocke	Georg Milde	1507	212	
32	Amiens, Cathédrale	Bancloche		1748	210	
33	York, Münster	Great Peter	Th. Mears u. Söhne	1845	210	
34	Reims, Cathédrale	Charlotte	Pierre Déschamps	1570	209	2,46
35	Wien, St. Stephan	Pummerin	Urban Weiß	1558	208	
36	Brügge	Große Glocke		1680	205	
37	Hamburg, St. Petri	Große Glocke	J. G. Große	1878	203,70	2,61
38	Innsbruck, Dreifaltigkeitskirche	Heiligste Dreifaltigkeit	B. Chiappani	1901	198,12	2,50
39	Lyon, St. Jean	St. Jean			182	
40	Straßburg, Münster	Große Glocke	Joh. Gremp	1472	180	2,13
41	Rom, Kapitol			1803	174	
42	Marseille, Notre-Dame				172	
43	St. Florian, Stiftskirche				172,98	
44	Berlin, Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche	Augusta	Franz Schilling	1895	170	2,33
45	Florenz, Palazzo vecchio				170	
46	Görlitz, Petri-Pauli-Kirche	Große Glocke	Martin Hilliger	1516	165	
47	Linz, Dom	Immakulata	Ant. Gugg	1901	162,40	
48	Landshut, St. Martin	Große Glocke[7]	Kraus	1767	160	
49	Utrecht, Dom	Salvator	Gerhard de Wou	1505	158	2,32
50	Melk, Abteikirche	Peter und Paul	Andr. Klein	1739	156,80	2,35
51	Schneeberg, Marienkirche	Donnerglocke			156	2,34
52	Hildesheim, Dom	Cantabona	J. G. Große	1875	154,96	
53	Halberstadt, Dom	Domina	J. G. Große	1876	154,36	
54	Nürnberg, St. Lorenz	Große Glocke		1392	154	
55	Oxford, Christchurch	Great Tom		1680	152	
56	Trier, Dom		Brulet	1628	146	2,38

[1] Die katholischen Missionen. Freiburg i. Br., 1889, S. 123 ff.

[2] Zeitschrift für Instrumentenbau, 16. Band, Leipzig, S. 725. Gregor. Blatt, 1896, S. 57, 65. Cäcilia, Straßburg 1902, S. 93.

[3] Otte S. 72, 162. K. M. Jahrb. 1902, S. 120.

[4] W. J. A. Freiherr von Tettau, Der Meister und die Kosten des Gusses der großen Domglocke zu Erfurt. Erfurt 1886. K. A. Gleitz, Geschichtliches über die große Glocke, sowie über die übrigen Glocken des Domes und einige Glocken der Severikirche zu Erfurt. 40. Aufl. Erfurt 1897.

[5] Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. 4. Jahrg. Göttingen 1899, S. 124. K. M. Jahrbuch 1902, S. 133 ff.

[6] Gregor. Blatt 1876, S. 25.

[7] Musica sacra 1888, S. 5.



Nr.	Name des Ortes.	Name der Glocke.	Name des Gießers.	Jahr des Gusses.	Gewicht. Zentner.	Durchm. Meter.
57	Oldenzaal		Gerhard de Wou	1493	144	
58	Antwerpen				140	2,27
59	Brüssel				140	
60	Weingarten	Osanna	Hans Ernst	1490	138,50	
61	Olmütz, Moritzkirche				136	
62	Auch, Marienkirche				135	
63	Halle a. d. S., Rote Turm	Große Glocke		1480	130	
64	Köln, Dom	Specioso [1]	Joh. de Vechel	1449	128	2,04
65	Hamburg, Nikolaikirche	Concordia, Schillerglocke	J. G. Große	1876	127,44	2,26
66	München, Frauenkirche	Susanna [2]	Hans Ernst	1490	125	2,07
67	Paderborn, Dom	Regina pacis	Fr. Otto	1896	125	2,14
68	Danzig, Marienkirche	Sigismundus		1453	121	
69	Konstanz, Münster				120	
70	Boulogne				117	
71	Regensburg, Dom	Predigerglocke		1325	116	
72	Utrecht, Dom	Große Glocke	Gerhard de Wou	1515	116	2,07
73	Aachen, Münster	Maria [3]	Petit u. Edelbrock	1881	116	2,07
74	Göttweig, Abteikirche	Prälatenglocke	Votterlechner	1752	115,36	2,18
75	Magdeburg, Dom	Apostolica	Jakob Wenzel	1690	115	1,94
76	Leipzig, St. Nikolai	Große Glocke	Jakob König	1634	114	
77	Breslau, Dom		Joh. Jak. Krumpfer	1721	113	
78	Lüttich, St. Dionys		F. Causard		112	
79	Exeter	Große Glocke		1675	111	1,99
80	Nürnberg, Sebalduskirche	Stundenglocke	Conrad		110	
81	Rodez, Notre-Dame	Grande bourdon		1841	110	
82	Gent	Roland			110	
83	Brünn, St. Jakob	Hauptglocke		1515	110	
84	Chalons, sur Saône, St. Vincent	Grande bourdon			109	
85	Rouen, Cathédrale	Quatr' une			108	1,99
86	Lincoln	Great Tom	Th. Mears u. Söhne	1835	106	
87	Mariazell	Kaiser Franz	Frz. Xav. Gugg	1830	105	
88	Schaffhausen, Münster	Schillerglocke	H. Rüetschi	1898	105,26	2,00
89	London, St. Paul	Große Glocke		1709	104	2,12
90	Halberstadt, Dom	Osanna	Hans Blume	1455	104	
91	Weißenau	Dreifaltigkeit	Peter Ernst	1753	103	
92	Dresden, Kreuzkirche	Uhrglocke	Weinhold	1787	102	
93	Regensburg, St. Emmeram		Konrad Has	1491	101	
94	Amiens, Cathédrale	Maria		1736	100	1,88
95	Magdeburg, Dom	Dominica	Eckhard Kucher	1575	100	1,87
96	Frankfurt a. d. O., Oberkirche	Osanna		1371	100	1,99
97	Braunschweig, Dom	Blasius major	Gerhard de Wou	1502	100	2,12
98	Lüttich, Dom		F. Causard		100	

[1] Gregor. Blatt 1876, S. 26.
[2] Musica sacra 1890, S. 91.
[3] Heinr. Böckeler, Glockenkunde, S. 135 ff. Gregor. Blatt 1882, S. 25, 43. 1881, S. 6, 81. 1878, S. 44, 52. K. M. Jahrbuch 1902, S. 127.

(Fortsetzung folgt.)

Montabaur.

Karl Walter.



Die Röhrenpneumatik.

Mit 13 Zeichnungen.

Die ersten Anfänge der Röhrenpneumatik — wie der Pneumatik überhaupt — dürften in einer Einrichtung zu finden sein, die der Orgelbauer Booth aus Wakefield (England) im Jahre 1827 in einer Orgel in Attercliffe (bei Sheffield) anbrachte. Derselbe setzte einige der größeren Orgelpfeifen auf eine eigene Windlade, befestigte an den Zugdrähten der Ventile kleine runde Arbeitsbälge, und verband diese durch Röhren mit den Öffnungen auf der Hauptwindlade, auf welchen sonst die Pfeifen stehen würden. Wurde eine Taste gedrückt, so ging Wind durch die Hauptkanzelle in die pneumatische Röhre und durch diese in den Arbeitsbalg. Letzterer wurde aufgeblasen und zog das Ventil der Nebenlade herunter. Wurde die Taste losgelassen, so verringerte sich der Druck in der Hauptcancelle und demgemäß auch in dem kleinen Arbeitsbalg, und die Ventilfeder der Nebenwindlade drückte ihr Ventil wieder zu. Hier haben wir also das Grundprinzip der Röhrenpneumatik: durch eine Röhre wird Wind in einen Arbeitsbalg geführt, der dann das Ventil der Windlade öffnet. Was noch fehlte, um die ganze Idee der Röhrenpneumatik zu verwirklichen, war, daß der Einlaß in die Röhre unmittelbar an der Taste stattfände, und die Röhre also die einzige Verbindung zwischen Taste und Windlade darstellte. Diese Idee in ihrer primitivsten Form läßt sich am besten aus der folgenden Zeichnung (Fig. 1) erkennen. Dieselbe stellt eine Röhrenpneumatik vor, welche Fermis, ein Schullehrer in Hauterive (bei Toulouse) erfand. Derselbe baute im Jahre 1865 nach diesem Prinzip eine Orgel mit 34 Stimmen für die Klosterkirche in der Rue Oudinot in Paris und begann im folgenden Jahre den Bau einer anderen Orgel mit 47 Stimmen für Foix, von welcher ein Teil auf der Pariser Ausstellung im Jahre 1867 ausgestellt war.

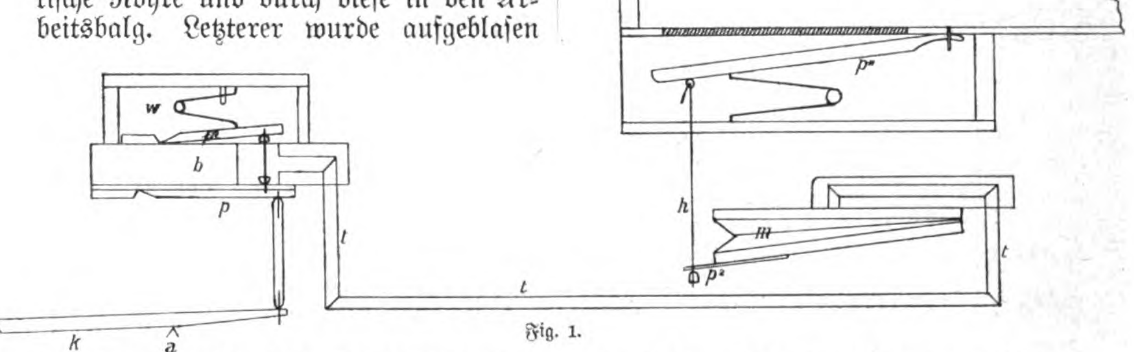


Fig. 1.

Hier stellt K die Taste dar, die bei a den Drehpunkt hat; w ist ein Windkasten; b ist eine Kanzelle, die durch das Ventil p' von dem Windkasten, und durch das Ventil p von der äußeren Luft abgeschlossen ist. Im Zustande der Ruhe wird p' durch seine Feder auf die Öffnung gedrückt, und gleichzeitig wird durch Verbindungsstangen p geöffnet und das hintere Tastenende heruntergedrückt. Wird die Taste heruntergedrückt, wie es in der Zeichnung dargestellt ist, so wird p geschlossen und p' geöffnet, es ergießt sich also Wind in die Bohrung b. Der Druck pflanzt sich durch die Röhre t fort und es wird Luft in den Arbeitsbalg m hineingepreßt. Dieser bläst sich nach unten auf und öffnet vermittelst der Stange p² und des Zugdrahtes h das Spielventil p''. Wird die Taste wieder losgelassen, so wird p' durch seine Feder beigedrückt, fernerer Windzufluß zu b also abgeschlossen, und gleichzeitig durch Öffnen des Ventils p der noch in b, t und m enthaltene Wind ausgelassen, und p'' durch seine Feder wieder geschlossen.

[1]) Zur Abfassung dieses Artikels hat mir Herr James Wedgwood aus York in freundlichster Weise Material zur Verfügung gestellt, das er für sein demnächst erscheinendes Buch „The Organ“ gesammelt hatte. Namentlich die historischen Notizen und die meisten der Zeichnungen sind von ihm. Einige Zeichnungen und viele Winke habe ich von Herrn E. Stahlhuth aus Aachen erhalten. Ich spreche beiden Herren hiermit meinen besten Dank aus.

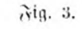
Schon vor Fermis hatte Moitessier eine Röhrenpneumatik patentiert (1835), die aber statt des gewöhnlichen Orgelwindes Saugwind benutzte. Er brauchte also einen besonderen Saugbalg (wie er in amerikanischen Harmonien benutzt wird) und setzte diesen durch die Taste vermittelst einer Röhre mit einem Zylinder in Verbindung, in dem sich ein rundes Ventil wie ein Kolben auf und ab bewegte. Dieses war mit dem Zugdraht des Spielventils verbunden und öffnete dieses also beim herabsteigen.

Fig. 2.

In Fig. 2 stellt a diesen Kolben dar, c das Spielventil, b die pneumatische Röhre. Wird letztere durch die Taste mit dem Saugbalg in Verbindung gesetzt, so verdünnt sich die Luft unter a, und der Druck der atmosphärischen Luft drückt a hinunter. Moitessier wandte sein System in einer kleinen zweimanualigen Orgel für die Toulouser Ausstellung 1850 und in einer großen dreimanualigen Orgel für La Dalbade in Toulouse an. Die letztere blieb 30 Jahre in gutem Zustande — trotz der äußerst unvollkommenen Bauart — wornach sie von M. Puget aus Toulouse umgebaut wurde.

Moitessier's System wäre wohl der Verbesserung fähig gewesen, ebenso wie Fermis'. Aber wohl wegen der Unbequemlichkeit eines eigenen Saugapparates blieb es unbeachtet, während das von Fermis sich allmählich zu dem äußerst feinen Mechanismus entwickelt hat, den wir in der modernen Röhrenpneumatik bewundern.

Der schlimmste Fehler des Systems von Fermis war, daß dem Wind zuviel Arbeit zugemutet wurde. Einen Balg, der groß genug ist, um ein Windladenventil offen zu ziehen, durch eine enge lange Röhre mit Wind zu versorgen, erfordert zuviel Zeit, und Ansprache und Absetzen gehen daher zu langsam vor sich. Der nächste notwendige Schritt der Verbesserung war also, am Windladenende der Röhre einen pneumatischen Hebel einzufügen. Dies scheint zuerst im Jahre 1862 von Dr. Albert Peschard in Caen versucht worden zu sein, demselben, der auch mit Barker elektro-pneumatische Versuche machte. Peschard's Erfindung kam aber über das experimentelle Stadium nicht hinaus. Das Verdienst der ersten praktischen Anwendung scheint einem andern Franzosen Namens Koloepher zu gebühren, durch den das System allge-


Fig. 3.

mein in England eingeführt wurde. Die beiden folgenden Illustrationen werden das Prinzip klarmachen.

Fig. 3 stellt eine pneumatische Aktion von Vincent Willis dar. D ist der Arbeitsbalg, a die vom Spieltisch kommende Röhre. Statt direkt den Arbeitsbalg D in Tätigkeit zu versetzen, hat der durch a eintretende Wind nur vermittelst der Membran C das Ventil c zu heben. Aus dem mit Wind gefüllten Raume 2 tritt dann Wind in den Raum d und durch zwei weitere Bohrungen in den Arbeitsbalg D, während gleichzeitig der Winddruck in A das Auslaßventil (c') des Arbeitsbalges D verschlossen hält. Das Wesen der Einrichtung ist also, daß der Röhrenwind statt des Druckes des Kanzellenventils nur den Druck des kleinen Ventils c zu überwinden, und statt des großen, ziemlich weit aufgehenden Arbeitsbalges, nur den kleinen Raum A, der sich durch die nur etwa 2 mm betragende Bewegung der Membrane nur um ein geringes erweitert, zu füllen hat. Es ist also eine ganz geringe Luftverschiebung in der Röhre a genügend, den Druck in A so zu erhöhen, daß das Ventil c gehoben wird. Dann dringt durch die von c freigegebene Öffnung reichlich Wind ungehindert in den Arbeitsbalg und öffnet diesen mit großer Geschwindigkeit. Eine besondere Einrichtung in der beschriebenen Aktion ist das Regulierventil b. Dieses schließt, wenn die Unterplatte des Arbeitsbalges eine gewisse Strecke sich bewegt hat, die Zuflußöffnung ab und der Aufgang des Balges wird so automatisch reguliert. Außer dieser automatischen Regulierung soll die Einrichtung noch folgenden Vorteil haben: Sobald der volle Wind in den Raum d getreten ist, ist der Druck auf beiden Seiten der Membran C gleich, und das Ventil c fällt durch sein eigenes Gewicht herab. Wenn aber der Druck in A aufhört, kann auch nicht für einen Augenblick aus 2 weiterer Wind nachströmen, und es genügt ein ganz geringes Ausströmen von Luft bei d' durch Heben von c', das nun nicht mehr nach unten gedrückt wird, um den Druck in D so zu verringern, daß die entgegenwirkende Feder den Arbeitsbalg D schnell schließt.

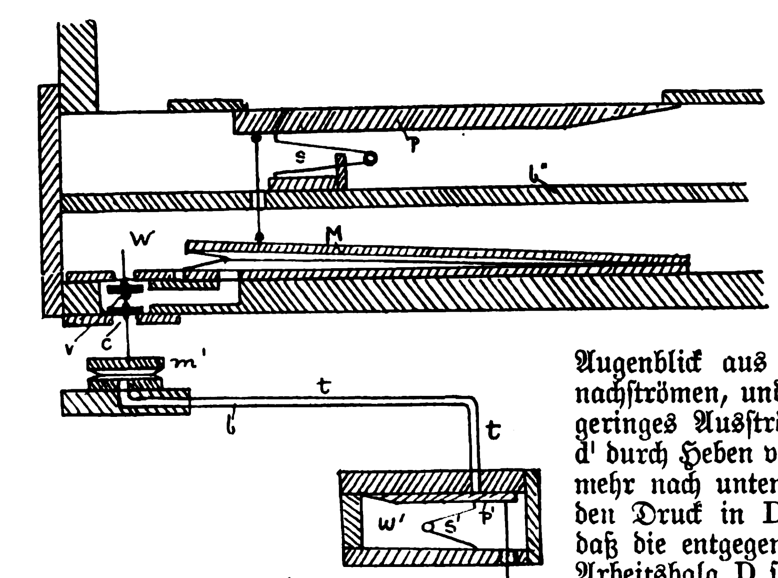


Fig. 4.

Fig. 4 stellt eine gewöhnlichere Form des Ventils dar. W ist der Windkasten an der Windlade. V ist ein einfaches Doppelventil, das im Zustande der Ruhe dem Wind den Zugang aus W in den Arbeitsbalg M gestattet und den Ausgang zur atmosphärischen Luft c abschließt, während es gehoben den Zufluß aus W abschließt und dem Wind in M den Ausfluß nach außen freimacht. p ist das Kanzellenventil, s die Ventilfeder, m' der kleine Balg, der aus der pneumatischen Röhre t gespeist wird. Bemerkenswert ist, daß, im Unterschied von Fig. 3, der Arbeitsbalg M innerhalb des Windkastens liegt. Die Folge ist, daß durch das Zusammenfallen des Balges, welches durch den äußeren Druck des Windes im Windkasten bewirkt wird, das Kanzellenventil geöffnet wird, während beim Aufgehen

des Balges — welches die Feder bewirkt, sobald der Druck oberhalb und unterhalb der Balgplatte gleich geworden ist — das Ventil sich schließt.

Dieses Verlegen des Arbeitsbalges in den Windkasten hat allerlei Vorteile. Ein Nachteil ist aber, daß, wenn der Balg schnell zusammenfällt, der Wind im Windkasten einen Stoß erhält, der sich im Pfeifenton bemerkbar macht. Um dies zu verhindern, machen einige Orgelbauer eine Zwischenwand in den Windkasten, wie es oben in der Zeichnung angegeben ist (b''). Das hat aber auch wieder allerlei

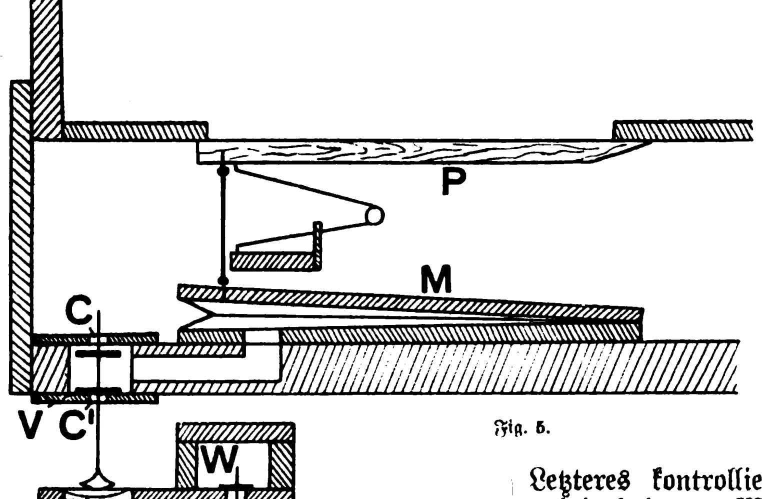


Fig. 5.

Unannehmlichkeiten, auf die ich nicht einzugehen brauche, da Schleifladen in Deutschland jetzt fast ganz aufgegeben sind.

Es ist bemerkenswert, daß in obiger Zeichnung am Tastenende der Röhre nur ein einfaches Ventil ist. Es wird davon weiter unten die Rede sein. Es ist ferner noch darauf hinzuweisen, daß, während für ganz kleine Laden und geringe Entfernungen ein einfaches Relais, wie eben beschrieben, genügend ist, für größere Laden oder größere Entfernungen ein solches sich als ungenügend erwiesen hat. Wenn der Arbeitsbalg **M** (Fig. 4) sich schnell genug entleeren und füllen soll, so muß das Ventil V und damit auch der Motor m' eine solche Größe haben, daß dem Röhrenwind mehr Arbeit zugemutet wird, als mit vollkommener Präzision verträglich ist. Ähnlich wird bei längerer Leitung der Wind durch die Reibung an den inneren Wänden so geschwächt, daß er die ganze Arbeit nicht mehr leisten kann. Infolgedessen ist man dazu geführt worden, das Relais zu verdoppeln oder noch eine „Station" davorzulegen, wie es in Fig. 5 dargestellt ist.

Hier ist t die Röhre, durch welche der Wind vom Spieltisch kommt. V' ist ein ganz kleines Doppelventil, das eine sehr geringe Bewegung macht. Dieses wird durch die Membran des Motors m'' bewegt und die Arbeit des Spielwindes ist also auf ein äußerst geringes Maß zurückgeführt. Das Ventil V' läßt Wind aus dem Windkasten W zu dem Motor m', und dieser bewegt ein größeres Ventil V. Letzteres kontrolliert dann den Hauptarbeitsbalg m. Man könnte bei theoretischer Betrachtung glauben, daß eine solche Vervielfältigung der Ventile eine Verzögerung der Wirkung bedeuten müsse, weil erst das Ventil V', darnach das Ventil V sich bewegen müssen und dann erst der Balg m sich entleeren und das Kanzellenventil p öffnen kann. Die Erfahrung hat aber gezeigt, daß eine solche Verzögerung äußerst gering und für das Ohr nicht bemerkbar ist.

Es ist hier vielleicht am Platze, einige Worte über die Frage einzuschieben, ob Membranen oder Bälge als pneumatische Motoren benutzt werden sollen. Von den oben gegebenen Illustrationen weisen Fig. 3 und 5 Membranen auf, Fig. 4 einen Balg. Es ist leicht zu sehen, daß das Wesentliche einer jeden der Aktionen erhalten bliebe, wenn Membrane und Balg vertauscht würden. Es ist also nur eine Frage der Zweckmäßigkeit. Membranen waren im Anfang der pneumatischen Versuche sehr beliebt. Sie haben



ohne Zweifel den Vorzug großer Einfachheit. Doch haben manche große Nachteile allmählich die fast gänzliche Verdrängung der Membrane herbeigeführt. Die Membrane ist sehr der Gefahr ausgesetzt, sich straff zu ziehen oder infolge von Feuchtigkeit und Staub steif zu werden, so daß sie ihre Bewegungsfähigkeit verliert. Andererseits haben die gewöhnlichen Arbeitsbälge der Form, wie sie die obigen Abbildungen zum Aufziehen der Kanzellenventile vorsehen, den großen Nachteil, daß, wenn sie außerhalb des Windkastens liegen, die Falten leicht vom Wind nach außen gedrückt werden. Das beste Mittel dieser Schwierigkeit zu begegnen ist, die Bälge in runder Form zu machen. Runde Bälge dürfen also als die beste Form von Motoren außerhalb des Windkastens bezeichnet werden.

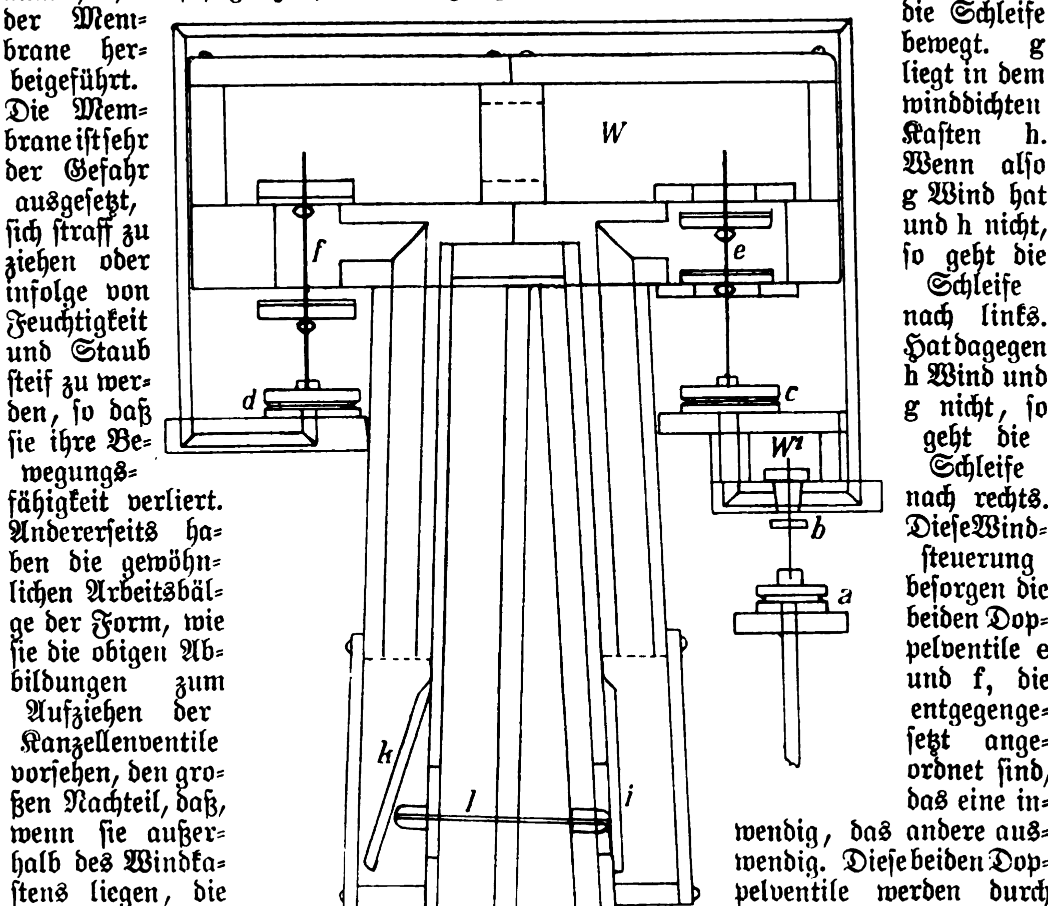


Fig. 6.

Fig. 6 verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Stahlhuth. Es stellt einen Registerapparat mit einfachem Balg und automatischem Windabschluß dar. Der Gedanke des einfachen Balges stammt von E. Holt aus Walsall, dessen Registerapparat in Robertson's „Treatise on Organ Building" abgebildet ist. Der automatische Windabschluß ist Stahlhuth's Erfindung. g ist der Arbeitsbalg, auf dessen Oberplatte die durch eine Pulpete gehende Stange m befestigt ist, die die Schleife bewegt. g liegt in dem winddichten Kasten h. Wenn also g Wind hat und h nicht, so geht die Schleife nach links. Hat dagegen h Wind und g nicht, so geht die Schleife nach rechts. Diese Windsteuerung besorgen die beiden Doppelventile e und f, die entgegengesetzt angeordnet sind, das eine inwendig, das andere auswendig. Diese beiden Doppelventile werden durch die Motoren c und d bewegt, die ihrerseits Wind aus dem Kanal w' durch das Doppelventil b erhalten. b wird durch den Motor a bewegt, der von dem Registerzug gespeist wird. Im Zustande der Ruhe, wie in der Zeichnung angedeutet, sind a und mit ihm c und d ohne Wind; e läßt den Wind aus w nach g strömen, während f den Wind aus w abschließt und dem Wind in h den Ausgang öffnet. Wird nun a mit Wind versehen, so läßt das Ventil b Wind aus w' durch eine Bohrung in c und durch eine Röhre in d; e schließt den Windkanal W ab und verbindet g mit der äußeren Luft; f öffnet den Zufluß aus W und schließt den Ausfluß zur äußeren Luft;

h erhält also Druck, während g seinen Druck verliert. Die Balgplatte geht also nach rechts. Nun sind k und i zwei Regulierventile, die von der Balgplatte vermittelst des Stechers l regiert werden. So wie also die Balgplatte sich nach rechts bewegt, schließt sich k allmählich, und wenn es aufliegt, versperrt es dem Wind weiteren Zugang nach h. Auf den Enden des Stechers l sitzen Muttern, vermittelst welcher die Bewegung des Balges aufs genaueste kontrolliert werden kann. Infolge dieser automatischen Windabsperrung arbeitet der Registerapparat vollständig geräuschlos.

Fig. 7.

Kehren wir nun zur Betrachtung von Fig. 1 zurück, um die Entwicklung der Pneumatik am Tastenende zu verfolgen, so sehen wir zunächst als einen Übelstand, daß während des Herunterdrückens der Taste beide Ventile p und p^1 offen stehen, der Wind also aus W über dem Ventil p entweicht. Erst wenn die Taste ganz heruntergedrückt ist, schließt sich p und der Wind aus W kann in b und t die nötige Verdichtung hervorbringen. Ähnlich steht beim Heraufsteigen der Taste p^1 offen, bis die Taste ganz oben ist, und obgleich während der Bewegung Luft über p entweicht, entsteht in b nicht die nötige Verdünnung, weil immer noch Wind unter p^1 nachströmt. Um diesem Übelstande abzuhelfen, sind allerlei Erfindungen gemacht worden. So ist in Fig. 7 das Ventil V lose auf den Stecher aufgesetzt und wird durch eine eigene schwache Spiralfeder hochgehalten. Da die Verdünnung des Windes immerhin schneller vor sich geht als die Verdichtung, so kann V sehr nahe an die Öffnung gestellt werden. Durch eine geringe Bewegung der Taste wird also das Ventil V geschlossen, und die schwache Feder erlaubt dann ein weiteres Heben des hinteren Tastenendes und weitere Öffnung von V_1 ohne unangenehmen Druck. Doch bleibt der Übelstand, daß die Verdünnung nicht beginnen kann, bis die Taste ganz gehoben ist, was für schnelle Repetition nicht günstig ist.

Noch größere Schwierigkeiten verursachen die Koppeln. Wollte man nämlich etwa in Fig. 7 von einer anderen Taste eine Röhre in t leiten, so würde der Wind, statt zur Orgel zu gehen, bei c, das offen steht, entweichen. Es muß also eine Vorrichtung getroffen werden, um dieses Zurücklaufen des Windes zu verhindern. Das gebräuchlichste Mittel hiezu ist ein Fliegeventil, wie es in Fig. 8 bei f gezeigt ist.

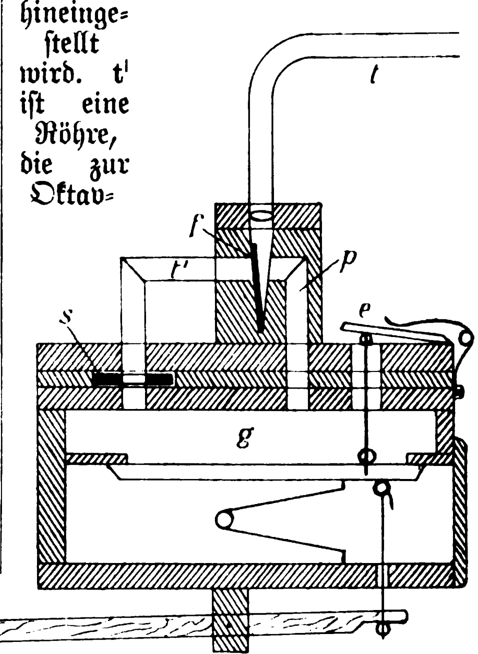


Fig. 8.

Es ist das eine einfache Metallscheibe, die lose in einen dreieckigen Hohlraum hineingestellt wird. t^1 ist eine Röhre, die zur Oktavkoppel gehört. Dieselbe kommt natürlich nicht aus der Kanzelle g, sondern aus einer anderen, hinter derselben liegenden. Wird nun die zur Oktav gehörende Taste gedrückt und so Wind in t^1 eingelassen, so bläst der letztere das Fliegeventil hinüber und verschließt sich

selbst den Weg zur Bohrung p, Kanzelle g und Auslaß unten e. Sollten beide Tasten gleichzeitig gedrückt werden, so macht es nichts, ob das Ventil nach der einen oder anderen Seite hinübergeblasen wird oder in der Mitte in der Schwebe bleibt. Immer wird t mit Wind versehen. Ebenso macht es nichts, wenn das Ventil beim Aufheben der Taste nach der Seite zurückfallen sollte, von der der Wind eingelassen worden war. Der Wind in t kann dann nach der anderen Seite entweichen.

Leider zeigen die Fliegeventile manchmal die schlechte Gewohnheit, sich irgendwie zu klemmen, wodurch natürlich ihre Wirksamkeit aufhören. Besser wäre es viel-

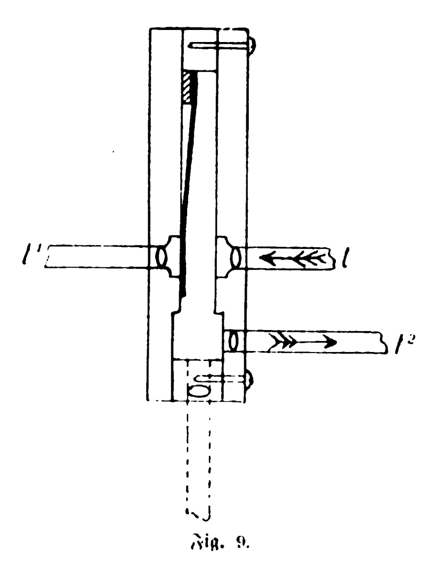


Fig. 9.

leicht, das Fliegeventil an einem Lederstreifen aufzuhängen, so daß die Gefahr des Klemmens verringert wird, wie in Fig. 9, wo t und t¹ Röhren von zwei verschiedenen Tasten sind, t² die Röhre zur Windlade.

Zur Abstellung der Oktavkoppel ist in Fig. 8 eine Schleife s vorgesehen. Eine solche ist dem Orgelbauer, der Schleifladen zu bauen gewöhnt ist, natürlich das geläufigste. Doch ist sie bei der Röhrenpneumatik, wo mit den allergeringsten Windmengen gearbeitet werden muß, schwerlich dicht genug.

Wegen der mannigfachen Komplikationen, die ein Einlaß- und Auslaßventil am Tastenende mit sich bringt, sind viele Orgelbauer dazu übergegangen, entweder nur Einlaß oder nur Auslaß am Tastenende anzubringen. Daß eine solche Beschränkung auf ein Einzelventil die Konstruktion wesentlich vereinfacht, liegt auf der Hand. Die Möglichkeit, mit einem solchen auszukommen, beruht auf dem Prinzip, daß ein geringer Auslaß die Wirkung eines großen Einlasses, und ein geringer Einlaß die Wirkung eines großen Auslasses nicht aufhebt. Erinnern wir uns daran, daß das Arbeitsprinzip der Pneumatik abwechselnde Verdichtung und Verdünnung eingeschlossener Luft ist. Lasse ich nun in einen geschlossenen Raum eine verhältnismäßig große Menge verdichteter Luft ein, so wird in dem Raum eine Verdichtung eintreten, selbst wenn eine kleine Menge verdichteter Luft entweichen kann. Ebenso wird in einem solchen Raum, wenn nur durch eine kleine Öffnung verdichtete Luft eintreten kann, eine Verdünnung eintreten, sobald eine genügend große Öffnung gemacht wird, aus der die Luft entweichen kann.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf Fig. 4 zurück, so sehen wir, daß, wenn die Taste heruntergedrückt wird, der Stecher a den zweiarmigen Hebel am vorderen Ende hebt und also am hinteren Ende nach unten drückt. Dadurch wird das Ventil p¹ geöffnet. Der Orgelbauer wird natürlich, wenn er Platz hat, die Windlade umkehren und unter die Taste legen, so daß letztere mit dem hinteren Ende das Ventil direkt hebt. Wenn das Ventil geöffnet wird, so hebt sich wie wir gesehen haben, der Motor m¹. Wird nun das Ventil wieder geschlossen, so würde, wenn die ganze Leitung absolut dicht wäre, der Druck in t und m¹ unverändert bleiben, das Ventil V also beständig gehoben bleiben. Da nun aber keine Windleitung absolut dicht ist, so wird sich der Druck in t und m¹ allmählich verringern, bis ein Augenblick kommt, wo der Druck auf V den Druck unter der oberen Platte von m¹ übersteigt, worauf das Ventil V heruntersinken wird. Um nun diese Verringerung des Winddruckes zu beschleunigen, bohrt man in t in der Nähe von m¹ ein kleines Loch, wie es in der Zeichnung bei b angedeutet ist. Wird nun p¹ geöffnet, so wird natürlich ein Teil des in t eingelassenen Windes



durch b entweichen, aber wenn das Verhältnis von Zufluß und Verlust richtig getroffen ist, wird doch der Druck in m' sich genügend erhöhen, um V zu öffnen. Solange die Taste angehalten ist, entweicht bei b Luft, aber der Druck in der Röhre erhält sich, weil durch p' immer neue Luft nachströmt. Sobald aber p' geschlossen wird, entsteht durch das Entweichen der Luft schnell eine Verringerung des Druckes und V fällt herab.

Fig. 10 gibt ein Beispiel des umgekehrten Prozesses. Die Aktion ist von Norman & Beard aus Norwich, im Jahre 1891 patentiert, aber jetzt von den Erfindern wieder aufgegeben. Die Zeichnung stellt das Relais in Verbindung mit einer pneumatischen Lade Roosevelt'schen Systems dar. Doch könnte es ebensogut direkt an eine Schleiflade angeschlossen werden. Das Problem ist, aus G Wind auszulassen. Dies besorgt das Ventil V, welches durch den Motor m' bewegt wird. m' wird mit Wind versorgt durch eine Bohrung, die mit dem Doppelventil v' in Verbindung steht. Wird also v' geöffnet, so drückt die Luft im Windkasten W' den Motor m' zusammen und öffnet v. Die Öffnung von v' nun besorgt der Relaisbalg m'', von dem die pneumatische Röhre zur Taste führt. m'' erhält seinen Wind durch ein kleines Loch, das in der Zeichnung nicht sichtbar ist. Dieses bleibt beständig offen, so daß, wenn die pneumatische Röhre am Tastenende geöffnet wird, Wind durch das Loch nachströmt. Weil nun aber mehr Wind ausgelassen wird, als nachströmt, so entsteht eine Entdichtung in m'', und er wird durch den äußeren Wind zusammengepreßt. Es ist übrigens zu bemerken, daß die Motoren m'' und m' nur wenn der Wind ausgelassen wird, Arbeit leisten können. In diesem Zustand haben wir Druck von außen und keinen oder geringeren Druck von innen. Wird aber Wind in die Bälge eingelassen oder, wie es bei m'' der Fall ist, der Ausfluß abgesperrt, so ist der Druck von innen und von außen gleich und die Bälge verhalten sich neutral. Das Herunterziehen und Festhalten der Ventile kann also nur durch das Gewicht derselben und der Balgplatten bewirkt werden, was weder für die Promptheit des Herabfallens noch für die Sicherheit des Abschlusses hohen Ansprüchen genügt.

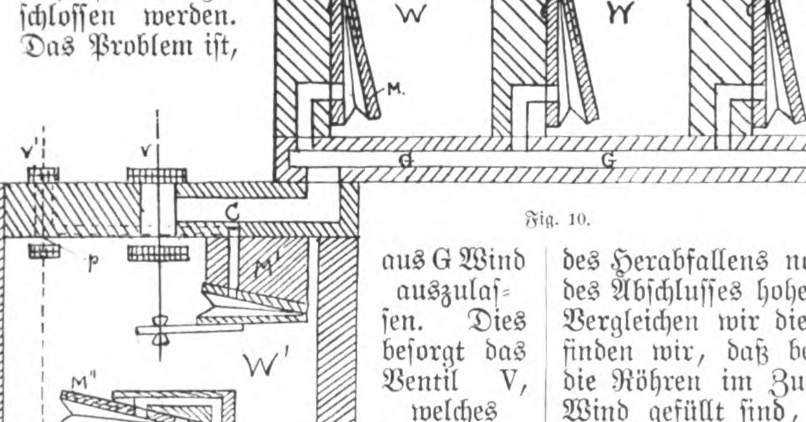


Fig. 10.

Vergleichen wir die beiden Systeme, so finden wir, daß bei dem Auslaßsystem die Röhren im Zustande der Ruhe mit Wind gefüllt sind, Wind also beständig Gelegenheit hat, sich zu verschleichen, und jede größere Undichtigkeit in der Leitung zum Heulen des Tones führt, während beim Einlaßsystem im gleichen Falle der Ton nur nicht anspricht. Dagegen ist allerdings beim Auslaßsystem die Konstruktion an der Taste so einfach wie nur denkbar, da nur die Röhre zu öffnen ist. Koppeln können auch leicht in großer Zahl angebracht werden. Beiden gemeinschaftlich ist, daß die Füllung und Entleerung der Röhren nicht so schnell vor sich geht, als bei dem Einlaß- und Auslaßsystem. Handelt es sich nur um kleine Entfernungen, wo die Reibung der Luft in den Röhren nicht groß ist, so arbeiten allerdings beide Systeme mit

wunderbarer Schnelligkeit. Aber schon bei Entfernungen von 3—4 Metern stellen sich Mißstände ein. Es muß da vor allem das kleine Ausflußloch beim Einflußsystem oder das Einflußloch beim Ausflußsystem sehr genau gerichtet werden, um sowohl genaues Ansprechen als genaues Absetzen des Tones zu sichern. Ist das Loch nur ein wenig zu groß, so spricht der Ton nur langsam an, ist es zu klein, so setzt er langsam ab. Eine Verstaubung des Löchleins oder sonst eine geringe Veränderung in der Dichtigkeit der Leitung macht dann einen Unterschied in der Spielart. Man benutzt zuweilen Stellschrauben, um die Größe des Ausflußloches sehr genau zu bemessen und ein späteres Nachrichten zu erleichtern. Diese haben aber wieder den Nachteil, daß man statt eines runden Loches einen sehr schmalen Spalt erhält, wodurch die Gefahr des Verstaubens bedeutend vergrößert wird.

Einen großen Vorteil bietet die Weigle'sche Präzisionslade, von der eine Zeichnung zu veröffentlichen ich leider nicht die Erlaubnis erhalten habe. Das Prinzip ist aber das, daß das kleine Auslaßloch beim Einlaßsystem im Zustande der Ruhe durch ein Extraventil geschlossen ist und durch einen eigenen Motor, der vom Relais Wind erhält, geöffnet wird. Wenn also Wind an der Taste in die Röhre eingelassen wird, findet derselbe am Windladenende einen vollständig verschlossenen Raum und öffnet daher das Relaisventil mit größter Präzision. Sobald aber dieser geöffnet wird, bläst der ausströmende Wind auch den Motor des Extraventils auf und das Ausflußlöchlein öffnet sich. Dieses darf dann schon ziemlich groß sein, da nachdem der Wind das Relaisventil geöffnet hat ein ganz geringer Druck genügt, dasselbe offen zu halten. Wird also der Einlaß an der Taste wieder geschlossen, so kann der noch in der Röhre verbleibende Wind sich schnell entdichten und das Relaisventil schließt sich schnell.

Eine noch bessere Lösung des Problems scheint mir die Konstruktion zu sein, die Stahlhuth jetzt anwendet und zu deren Illustration er mir die folgenden drei Figuren freundlichst gezeichnet hat. Das Prinzip ist in der Hauptsache dies, daß am Tastenende zwischen die Taste und ein Einlaß- und Auslaßventil sich ein Relais mit bloßem Auslaß einschiebt.

Wie Fig. 11 zeigt, greifen die Tastenenden unter kleine Ventile — die auf Tastenbreite eingeteilt werden können — welche die Ausflußöffnungen der pneumatischen Röhren abschließen. Unter dem Ventil des Oberklaviers liegt nach der Zeichnung bloß eine Öffnung, unter dem des Unterklaviers drei, eine für das Unterklavier selbst, die beiden anderen für Koppeln (gerade und Oktavkoppel) zum Oberklavier. a und b sind die Koppelabsperrungen. Die Zahl der Koppeln könnte ohne Schwierigkeit sehr vergrößert werden. Die Kurhausorgel in Aachen, wo diese Aktion angebracht ist, hat auf den Tasten des ersten und zweiten Manuals und des Pedals je vier Koppeln. Nebenbei weise ich noch darauf hin, daß die Tasten die Ventile nicht sofort beim ersten Niederdrücken angreifen, sondern erst etwas toten Gang haben. Deshalb sind die Tasten mit eigenen Federn versehen. Dieser tote Gang ist für bequemes Spiel von höchster Bedeutung. Will man mit dem gewöhnlichen Klavieranschlag

Fig. 11.

spielen, so muß der tote Gang ungefähr die Hälfte der gesamten Bewegung betragen. Wird nun das Ende einer der pneumatischen Röhren geöffnet, so wird der zugehörige, im Windkasten W oder W1 liegende Motor zusammengedrückt und das daranhängende Doppelventil gehoben. Da die Bewegung des Motors äußerst schnell vor sich geht, so ist die Zeit, wo das Ventil nach beiden Seiten offen steht, äußerst gering und der Windverlust unmerklich. In der Röhre entsteht eine kräftige Verdichtung, die sich durch dieselbe fortpflanzt und am anderen Ende exakt ihre Arbeit tut.

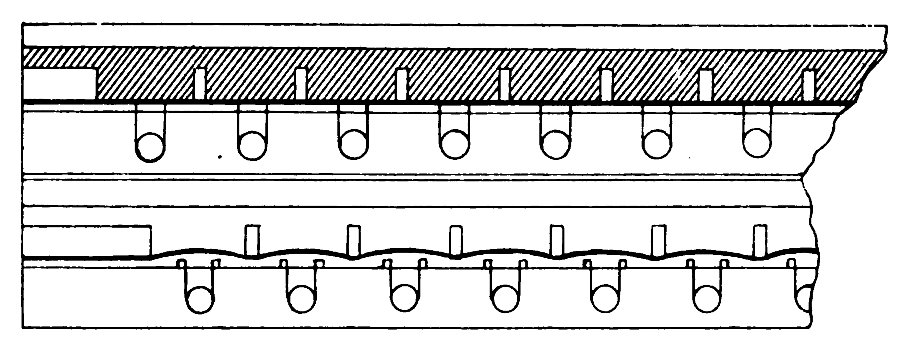


Fig. 12.

a und b sind die Koppelabsteller, die in Fig. 12 und 13 genauer gezeichnet sind. Fig. 12 stellt den Längsschnitt, Fig. 13 den Querschnitt dar. Die Doppelkanzellen sind in zwei Reihen übereinander angeordnet, der C- und Cis-Lade entsprechend, um die nötige Breite für die Membranen zu erhalten. Aus dem Windkanal W tritt der Wind durch die Röhre in die Bohrung c (Fig. 11 und 13), hebt eine Ledermembran und tritt in die Bohrung d, von der eine andere Röhre unter das Tastenventil führt. Zur Absperrung der Koppel wird Wind in die Nute oberhalb der Membran eingelassen, der die Membran auf die Löcher aufdrückt und den Übertritt des Windes von c nach d verhindert. Natürlich wird der Wind durch eine einzige Bewegung in beide Nuten, die obere sowohl als die untere, eingelassen, so daß beide Membranen gleichzeitig heruntergedrückt oder gehoben sind. In der Zeichnung ist die obere Nute durch Schraffierung als mit Wind gefüllt, die untere als geleert dargestellt, um die beiden Lagen der Membran zur Anschauung zu bringen.

Die sämtlichen Membranen einer Nute können aus einem durchlaufenden Lederstreifen bestehen, und, um ein Anleimen zwischen den einzelnen Kanzellen zu vermeiden, durch aufgestellte Schiede abgeteilt werden. Die Schiede dürfen natürlich nicht die ganze Höhe der Nute haben, damit der Wind über ihnen durch die ganze Nute durchstreichen kann. Es verdient besonders angemerkt zu werden, daß der Wind nicht erst beim Niederdrücken der Taste die Membran hochzuheben hat, sondern sofort beim Ziehen der Koppel sämtliche Membranen sich wölben.

Es erübrigt noch, die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Röhrenpneumatik festzustellen. Was die Zuverlässigkeit und die Unabhängigkeit von Witterungsverhältnissen angeht, so darf man wohl sagen, daß bei einem guten System und meisterhafter Arbeit die weitestgehenden Ansprüche befriedigt werden, und was etwa noch fehlen sollte, wird unzweifelhaft die nächste Zukunft bringen. In dieser Beziehung ist die Röhrenpneumatik also ge-

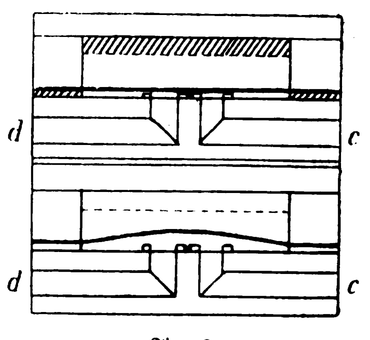


Fig. 13.

sichert. Anders verhält es sich aber mit dem Zeitverlust, der sich zwischen das Niederdrücken der Taste und das Erklingen des Tones einschiebt. Daß ein solcher Zeitverlust unvermeidbar, daß er der Natur der Röhrenpneumatik wesentlich ist, liegt auf der Hand. Nur kann man

diesen Zeitverlust außer acht lassen, solange er nicht direkt sinnlich wahrnehmbar ist. Es fragt sich also, wann ein solcher Zeitverlust, selbst bei allerbester Arbeit, sich störend bemerkbar machen wird. Natürlich darf man sich die Sache nicht so denken, als ob die Luft, die an einem Ende der Röhre eingelassen wird, bis zum anderen Ende durchfließen müßte. Es handelt sich vielmehr nur um eine ganz geringe Verschiebung der Luftteilchen, die sich ähnlich wie eine Schallwelle fortpflanzt. Aber jedenfalls braucht diese Luftwelle eine gewisse Zeit, um sich fortzupflanzen, und um so längere, je länger die Röhre. Wie schnell sich diese Fortpflanzung in Röhren unter den günstigsten Verhältnissen vollziehen kann, ist meines Wissens noch nicht endgültig festgestellt. Aber nehmen wir an, daß es die des Schalles sei — sie wird schwerlich bedeutend größer sein — so hätten wir rund 340 m in der Sekunde. Das würde auf 17 m eine Verzögerung von $^1/_{20}$ Sekunde machen. $^1/_{20}$ Sekunde aber ist in der Musik schon ein beträchtlicher Zeitraum. Zweiunddreißigstel im Tempo ♩ = 150 stellen ihn dar. Würde man also solche mit einer 17 m langen Leitung spielen, so würde die Verzögerung in der Röhre allein schon die ganze Zeitdauer eines Tones betragen. Man dürfte darum wohl sagen, daß rund 10 m Röhrenlänge die Grenze der Leistungsfähigkeit der Röhrenpneumatik bezeichnet. Bei großen Orgeln, wenigstens für die weiter abliegenden Teile, oder wo der Spieltisch eine größere Entfernung von der Orgel haben muß, bleibt also nur eins über: Elektro-Pneumatik.

H. Bewerunge.

Choralia.

I. Neumenkunde. Von Peter Wagner. Freiburg (Schweiz), Preis 10 ℳ.



Gegenwärtiges Werk ist der zweite Teil des großen Choralwerkes: Einführung in die gregorianischen Melodien, und soll durch einen dritten Teil vervollständigt werden. Die Bedeutung des umfassenden Unternehmens springt in die Augen, zumal wenn man bedenkt, mit welchen praktischen, theoretischen und zumal auch paläographischen Kenntnissen der Verfasser an seine Arbeit gegangen ist. Auch vorliegendes Buch enthält des Lehrreichen überaus viel. Leider zieht sich durch einen Hauptteil desselben das ängstliche Streben hindurch, die Lehre von einem mensurierten Choral, die seit einigen Jahren Anhänger gefunden hat, trotz aller dafür beigebrachten Beweise, zu widerlegen. Prof. W. rüttelt im allgemeinen nicht an den Grundlagen dieser Beweise, sondern gibt die tatsächlichen Zeugnisse der mittelalterlichen Schriftsteller und die angerufene Beschaffenheit der Handschriften in sehr weitem Umfange zu. Das ist lobend anzuerkennen. Aber in der Beurteilung derselben und in den Schlußfolgerungen gibt sich leider eine gewisse Einseitigkeit kund, die beständig zum Widerspruch herausfordert. Bei der entgegenkommenden Art seines Vortrags hätte ich aufrichtig gewünscht, nicht eine negative Kritik schreiben zu müssen; doch wird der gelehrte Verfasser, denke ich, bestimmt gefaßte Gegengründe gelten lassen.

Es ist wahr, die Theoretiker des Mittelalters über Musik müssen mit einiger Vorsicht gebraucht werden, weil sie die stark von den alten und von den neuen Griechen beeinflußte Theorie erst nachträglich an die traditionellen Gesänge anlegten; bezüglich der Tonarten läßt sich das leicht nachweisen. W. wendet dies nun auch auf den Rhythmus des Chorals an, obwohl es da an greifbaren Anhaltspunkten fehlt. Immer ist doch zu beachten, wie die theoretischen Forderungen auftreten. Weil dieselben Theoretiker zugleich praktische Musiker waren, so muß es schlagend bewiesen werden, daß sie dem gewöhnlichen Choral, wenn er nie zuvor mensuriert gewesen, eine strenge Tonmessung hätten aufzwängen wollen. Da hätten sie ja dem gewöhnlichen

Gebrauche geradezu **auf Schritt und Tritt** widersprechen müssen. — Wahr ist auch, daß die meisten Handschriften **seit dem Ende des 11. Jahrhunderts**, und einige schon früher sicher keinen Rhythmus bezeichneten. Wenn aber in der früheren Zeit die Tonzeichen eine überaus große Mannigfaltigkeit aufweisen, welche in der (nur äußerst dürftig angedeuteten) Melodie ihren Grund nicht haben können, und wenn ohnehin manche der ältesten Schriftsteller eben in diesen Handschriften einen bestimmt geregelten Rhythmus finden wollen, und anderseits für den Verfall des Rhythmus seit dem Ende des 11. Jahrh. annehmbare Gründe sprechen, so wird man mit der Erklärung dieser zugleich älteren Handschriften vorsichtig zu Werke gehen müssen. — Endlich läßt sich allerdings ein **neugriechischer Einfluß** auf die Sangesweise des Abendlandes nicht nur in Rom und an anderen Orten, sondern, ob auch schwächer, selbst in dem abgelegenen **St. Gallen** nachweisen. Allein, wenn wir glauben sollen, daß man dem römischen Choral dort ganz rasch und geräuschlos einen fremden Rhythmus aufgenötigt habe, und daß dabei doch die Melodie unberührt geblieben sei, so muß ohne Zweifel **ein sehr genauer Beweis** geliefert werden. Gehen wir nun zu einer umfassenden Prüfung der von einem solchen Forscher vorgelegten Gründe über.

Prof. W. betont mit Recht, daß beim Neumenstudium die Theoretiker des Mittelalters so gut wie die Handschriften zu befragen seien, und daß keine dieser Quellen für sich allein völlig genüge; jene sind zu knapp und offenbar unvollständig in ihren fast immer nur gelegentlichen Bemerkungen, diese aber reden eine tote Sprache, die wir aus sich selbst nicht mehr zu deuten vermögen. Der einzige bis jetzt bekannte systematische Traktat über den Choralrhythmus ist von W. selbst zuerst veröffentlicht worden, enthält aber auch nur ein dürftiges Gerippe eines rhythmischen Systems (siehe unter II: „Alte Erklärung des Choralrhythmus"). Schade, daß zu den genannten zwei Hauptquellen nicht die Praxis und Theorie des Orients bezüglich des Rhythmus hinzugenommen ist; sie ist die dritte ebenfalls unentbehrliche Quelle für das Verständnis des abendländischen Chorals. W. selbst möchte ja den durchgebildeten St. Galler Rhythmus auf den Orient zurückführen, und der weitgehende Einfluß der griechischen Kirchenmusik auf die lateinische seit den Zeiten eines hl. Ambrosius bis ins 10. Jahrh. ist ohnehin offenkundig.

Billig mußte der ebenerwähnte vatikanische Traktat vor allen anderen berücksichtigt werden. W. erklärt ihn nicht aus, so daß der volle Inhalt klar würde, und zieht am Schluß seiner kurzen Bemerkungen eine unrichtige Folgerung; die Produkta nämlich, d. h. die eigentliche Länge, ist nicht das **metrische** Zeichen der Länge, die horizontale Linie, sondern die Virga mit einem Strichlein an der Spitze. Aus der Metrik ist nur der **Begriff** von Lang und Kurz, nicht auch das Zeichen dafür entlehnt; „die Neumenzeichen", sagt der alte Autor, „sind aus den Akzentzeichen entstanden". Zum Überfluß steht auf dem Rande der Handschrift das richtige Zeichen der Produkta, das Längezeichen aber in anderer Bedeutung. Die Bemerkung W. am Schlusse, daß der Traktat da, wo er von Silbenfüßen, von Länge und Kürze, spricht, den Einfluß der gelehrten Theorie verrate, kann man hingehen lassen,[1] aber es folgt nicht gerade, daß Länge und Kürze genau im Sinne der **Metriker** und zwar so aufgefaßt werden müßten, daß es nur **zwei** Neumenwerte im Dauerverhältnis von 1 : 2 gegeben hätte. Lang und Kurz bezieht sich nicht auf die **Tonzeichen**, sondern auf die **Tondauer**, es sind musikalische Begriffe. Somit ist von vornherein keineswegs auf bloß zwei Werte, wie sie die Metrik für gewöhnlich anwendet, zu schließen. Doch darüber unten mehr. Vgl. die nähere Auslegung des anonymen Traktates unter II. Hier genügt uns W. Zugeständnis, daß der alte Autor lange und kurze Töne im Choral und in der **Choralschrift** anerkennt.

[1] In Wahrheit brauchte im Mittelalter niemand mehr als die oberflächlichste gelehrte Bildung, um die Begriffe von langen und kurzen Tönen zu kennen; diese lernte man nicht erst im 10. Jahrh. Aber Prof. W. will auf die damalige Wiedergeburt der klassischen Bildung noch ganze Theorien bauen. Davon sogleich.



Während der vatikanische Anonymus in naher Beziehung zu St. Gallen zu stehen scheint, schrieb Hucbald zu St. Amand im jetzigen Belgien; es heißt in seiner Musica enchiriadis: „Wir setzen allerdings (in dem folgenden Beispiel) Punkte und Virgulä zur Unterscheidung von kurzen und langen Tönen, obwohl eine Melodie dieser Art (nämlich das Organum, d. h. Choralmelodie mit einer in harmonischem Intervall begleitenden zweiten Stimme) so gewichtig und langsam sich bewegt (nämlich damals in den ersten Anfängen der Harmonie), daß in ihr das rhythmische Verhältnis nicht gewahrt werden kann" (Coussemaker, Skript. II. 75). Auch im Organum pflegte man demnach lange und kurze Töne durch die Virgula und das Punktum anzuzeigen, obwohl dabei der Rhythmus kaum zur Geltung kommen konnte. Wagner hält das für ein theoretisches Experiment, das sich von der gewöhnlichen Praxis entfernte. Mit welchem Rechte unter solchen Umständen? So kann man alles beweisen, bezw. verwerfen.

In dem zweiten Beispiel aus Hucbald (einer kurzen Antiphon mit gleichwertigen Noten, bei Migne P. L. 132, 994) will W. eine ganz andere Anschauung finden als in dem ersten. Hier soll der Autor die Lehre von der Gleichheit der Choralnoten begünstigen. Allein W. vergißt dabei, daß aus der Gleichheit der Noten des einen angeführten Beispiels darum kein allgemeiner Schluß zu ziehen ist, weil Hucbald an dieser Stelle, wo er eigentlich nur das Tempo veranschaulichen will und sich der Dasian-Notation bedient, in der lange und kurze Töne nicht angezeigt werden konnten, recht wohl geflissentlich ein Beispiel wählen konnte, in dem alle Töne bis auf die Schlußtöne kurz waren. Mensurierte Kirchenlieder mit lauter gleichen Noten sind nicht so selten. Es folgt also gar kein Widerspruch mit der ersten Stelle, zumal auch im Zusammenhang der letztern lange und kurze Töne unterschieden werden. (Vgl. Gietmann, Die Wahrheit in der gregorianischen Frage S. 11 ff. und weiter unten in der „Antwort auf P. Bivells Einrede".) Zur dritten Stelle aus Hucbald (Migne 132, 1039 ff.) werden mehrere unhaltbare Bemerkungen gemacht, obwohl zugegeben wird, daß der Autor eine strenge Rhythmik, wenigstens theoretisch, fordere. Wenn aber W. hinzufügt, daß Hucbald doch schließlich jedem seine Freiheit lasse, so ist es durchaus unerweislich, daß sich diese Freiheit gerade auf das Wesen des Rhythmus beziehe. Es sind nämlich von Hucb. mehrere Einzelforderungen gestellt worden, die leicht widersprechenden Anschauungen begegnen können, z. B. daß in verschiedenen Teilen eines Responsoriums das Tempo in keiner Weise wechseln dürfe, daß man zu Anfang oder gegen Ende einer Melodie eine willkürliche Verzögerung, jedoch immer nur in dem Tempoverhältnis von 1 : 2 anbringen solle, daß gegen Ende eines Psalmes für gewöhnlich die Antiphon in doppelt langsamerem Tempo zu wiederholen sei. Es mochte sogar die mathematisch genaue Einhaltung des Tempos beim Vortrag des Chorals, die Hucb. allerdings mit peinlicher Genauigkeit fordert, nicht überall Beifall finden. So erklären sich die bescheidenen Schlußworte leicht: „Ich will mit dem Obigen nichts gegen jene gesagt haben, welche dieselben Melodien anders, aber nicht weniger gut und vielleicht besser ausführen. Das beschriebene Ebenmaß heißt übrigens griechisch Rhythmus, lateinisch Numerus; denn allerdings muß jede Melodie nach Art eines metrischen Textes sorgfältig mensuriert werden." Durch die letzten Worte wird doch die Auffassung wohl ausgeschlossen, daß Hucb. die Freiheit, nicht mensuriert zu singen, jedem lassen wolle und sogar beifüge, vielleicht sei das besser. Er schließt vielmehr seine Abhandlung mit der angelegentlichen Empfehlung des Taktschlagens zur Einübung jener Mensur: „Dieses Ebenmaß (das dem griechischen und römischen Rhythmus entspricht) müssen die Lehrer in den Schulen den Lernenden einprägen; sie müssen von Anfang an die Kinder an dieses Ebenmaß, diesen Numerus gewöhnen, sie müssen beim Singen mit dem Fuß oder der Hand oder sonst den Takt schlagen, so daß dieselben durch eine frühe Gewöhnung an die Unterscheidung von gleichen und ungleichen Tönen den Beweis liefern, sie verstünden

Gottes Lob zu singen und Gott in andächtiger Weise zu dienen."

Soviel von den Hucbaldschen oder den Hucb. zugeschriebenen Schriften. Der Autor schrieb um 900 oder etwas später. Prof. W. lehnt seine Zeugnisse ab, weil sie rein theoretischer Natur seien, miteinander in Widerspruch stünden und schließlich nur halbwegs ernst gemeint seien. Hucb. stützt sich aber auf die Zeichen der traditionellen Tonschrift (factura meli) und sagt, die Neumenschrift bezeichne vor allem den Rhythmus (darüber unten mehr). Das sagt uns W. nicht.

Weiterhin kommt die Rede auf die Neumentabelle in einer Montecassiner Handschrift. S. Coussemaker, L'histoire de l'harmonie, Tabl. 37; Fleischer, Neumenstudien I. 80, 86. W. findet, daß hier Lang und Kurz durch die horizontale Linie und den Punkt ausgedrückt werden, und entdeckt sofort den „Widerspruch" mit der sonstigen Angabe, daß die Länge durch den Akut angezeigt werde. Gesetzt, es sei dem wirklich so, müssen wir denn bei den so verschiedenen Neumenschriften durchaus die gleiche Art der Längenzeichen annehmen? Diese Systeme sollten eigentlich jedes für sich genauer studiert werden; leider fehlen aber wohl die literarischen Hilfsmittel dazu (Handschriften und Zeugnisse); besser steht es nur mit dem St. Galler Neumensystem. Es wäre sicher ganz gut möglich, daß wie andere Zeichen, so auch das des langen Tones nicht überall gleich wäre. Folgt daraus, daß wir es nur mit einer theoretischen Spekulation zu tun haben? Auch dieser Autor gibt die Zeichen der Handschriften, nicht selbsterfundene, und zwar erklärt er italische, nicht St. Galler Neumenzeichen. Allein die Lösung der Schwierigkeit W. liegt sehr nahe. Er beachtet nicht, daß der in Frage stehende Traktat nur für den Perkussionston, d. h. den auf gleicher Stufe wiederholten Ton, die obigen Zeichen angibt: „Perkussionskürze", „Perkussionslänge". Es kann daneben ganz wohl z. B. der Akut eine Länge außer der Perkussion bedeutet haben. Der Akut bezeichnet ja ganz gewöhnlich einen über den Mittelton aufsteigenden, höheren Ton und ist insofern minder geeignet bei der Perkussion, d. h. dem wiederholten Anschlag desselben Tons, z. B. in der Psalmodie verwendet zu werden. Man konnte zu dem Auskunftsmittel greifen, ihn in diesem Falle umzulegen, wo er dann als horizontale Linie zwar die Bedeutung einer Länge behielt, aber die symbolische Andeutung eines aufsteigenden Tones einbüßte. So findet sich der umgelegte Akut auch in St. Gallen für den Perkussionston manchmal verwendet. Im allgemeinen aber scheint man dort den langen und den kurzen Perkussionston nicht unterschieden zu haben; man schrieb ihn bald als aufrechtstehenden, bald als liegenden Akut oder Punkt und überließ die Rhythmisierung in diesem Falle wohl dem Sänger. Darüber unten. In diesem Punkte mag die Neumenschrift jenes Montecassiner Manuskripts bestimmter gewesen sein. Eine solche Erklärung ist jedenfalls recht wohl zulässig. W. geht viel zu rasch voran, wenn er außer der Tonwiederholung keine Mensur annehmen will. Es ist doch kaum denkbar, daß nach dem Montecassiner Autor nur bei der Tonwiederholung, wo sie am ersten entbehrlich war, eine genaue Mensurierung eintrete. Aber dieser hat einen besonderen Grund, bei der Reperkussion auf den Unterschied der Tonwerte aufmerksam zu machen. Denn da er für Reperkussion „Tongleichheit" sagt, so lag die Auffassung nahe, es handle sich dabei um Töne, die sowohl der Zeitdauer als der Höhestufe nach einander gleich seien. Daher schreibt er vorsichtig also: „Ihr Sänger, die ihr die Gänge der Neumen kennen lernen und die musikalische Kunst studieren wollt, sehet zu, auf welche Weise die Neumen nach der Tonstufe sich differenzieren und wie sie im „Gleichton" fortschreiten, wenn sie nämlich zwar in gleicher Höhe, aber doch bald im kurzen, durch einen Punkt bezeichneten, bald im langen, durch die horizontale Linie angedeuteten Gesangstone fortschreiten."[1]) Ganz übereilt ist also W. Schluß: „Die Virga (der Akut) hatte

[1]) Vos cantores, qui vultis scire vias neumarum et vultis inquirere artem musicorum. videatis, quomodo dividantur neumarum chorda (l. chordae = gradus wie öfter) et quomodo



in Italien keinen Dauerwert; dieser war auf die beiden Arten des Punktes (er meint: des einfachen und des zur Linie hinausgezogenen Punktes) beschränkt."

Da der genannte Traktat italische Neumen verwendet, so muß W. nun auch Guido von Arezzo, der in Italien lebte, nach diesem Ergebnis auslegen. Sehen wir zu, wie es gelingt. Daß Guido von langen und kurzen Tönen spricht, wie die Handschrift von Montecassino, wird zugestanden, aber bezweifelt, daß er der Virga (dem Akut) einen besonderen Zeitwert beilege. Soviel wäre damit doch schon zugegeben, daß auch in den italischen Neumenzeichen sich eine Tonmessung finde. Später will es W. nur von den St. Gallischen zugeben. Guido sagt nun, bei gut „geschriebenen" Neumen könne man die verschiedensten Tonverhältnisse aus den „geschriebenen" Zeichen selbst ablesen, unter anderem, „welche Töne gedehnt, zitternd (schwankend) und flüchtig seien." (Migne 141, 416.) Nach W. Auffassung redet also Guido nur von den Wiederholungstönen; denn in allen übrigen ist eine Messung nicht angezeigt: „weder die Virga, noch das Quilisma, noch die Ornamentnoten, noch die liqueszierenden Noten zeigen die Dauer an." Was gibt das für eine Musik, in der nur gerade die Wiederholungstöne mensuriert sind, und warum betont doch Guido den Unterschied von langen und kurzen Tönen so oft und so entschieden? Was das Quilisma angeht, so sagt uns der bald nach Guido schreibende Kommentator ausdrücklich, es könne durch ein beigefügtes Strichlein als lang bezeichnet werden. Obendrein ist es eben die im Quilisma enthaltene Virga, welche das Strichlein erhält und zwar in der italischen wie in der St. Galler Tonschrift. Also bezeichnet die Virga wenigstens in diesem Falle einen gedehnten Ton. Guido selbst sagt an einer anderen Stelle (l. c. 394), die obengenannte „zitternde" oder „schwankende" Note könne durch ein Strichlein verlängert werden, und eben diese Stelle beleuchtet Aribo durch das Beispiel des Quilisma. Aribo nimmt, wie von W. zugestanden wird, drei Notenwerte an, also wohl auch Guido, dem er sich als Kommentator, obwohl in Bayern lebend, anschließt. In der Tat stellt Guido in den soeben ausgeschriebenen Worten, die auch Wagner zitiert, drei Tonwerte nebeneinander: gedehnt, zitternd (schwankend) und flüchtig. Das zwischen „gedehnt" und „flüchtig" stehende Wort, wird doch in dieser Stellung nichts anderes als „mittelzeitig" bedeuten können, wie immer man den Ausdruck „zitternd", „schwankend", lat. tremula auch erklären mag. Das sagt uns Guido an der von W. nicht berührten Stelle auch klar genug. Es heißt (bei Migne 141, 394): „Die Melodie muß gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werden, und der eine Ton muß im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze haben oder eine schwankende Dauer, d. h. verschieden lang angehalten werden, wobei die Länge manchmal durch ein beigesetztes Strichlein bezeichnet wird."[1]) Guido kennt also drei Notenwerte und nicht, wie W. sagt, nur zwei, und die Tremula ist eine mittelzeitige Note, die auch lang sein kann, wobei manchmal ein Strichlein als äußeres Zeichen dient. „Manchmal," heißt es; also, wie es scheint, nicht immer. Vielleicht hat also Dech. recht, wenn er voraussetzt, daß bisweilen die Virga ohne das Strichlein ebensogut lang sein könne. Dann wäre die St. Galler Neumenschrift in diesem Punkt nicht allseitig bestimmt gewesen, und dazu paßt die unregelmäßige Verwendung der sogen. Romanusbuchstaben, aus welcher W. ganz andere Schlüsse ziehen will (weiter unten.)

Näher beschäftigt sich W. mit folgenden Gedanken Guidos (Migne 141, 394 ff.). Die Neumen (diesmal als kleine Gruppen gefaßt) müssen ein wohlgeordnetes Ver-

pergunt (l. pergant) per aequalitatem, quoniam (l. qñ iam = quando iam) omnes neumae aequaliter pergunt, sed tamen melodiâ cantorum qualiter brevi: •, qualiter longa; — (klassisch qua-qua = teils-teils). Vgl. Fleischer, Neumenstudien I. 80, 86.)

[1]) Opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant, i. e. varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat. Hier wird die tremula ausdrücklich als schwankende, doppelzeitige Tondauer bezeichnet; die Verlängerung kann durch ein Strichlein angedeutet werden.

hältnis zueinander einhalten, entweder in der Notenzahl oder in der Notendauer. Der Musiker hat also eine ähnliche Aufgabe wie der Metriker oder Dichter, nur verfährt er doch mit größerer Freiheit, weil die Musik in der Anordnung der Töne gesetzlichen Wechsel zuläßt. Diese Gesetzmäßigkeit fassen wir oft nicht mit dem Verstande; aber es gilt doch alles für gesetzmäßig oder vernünftig, woran der Geist, in dem die Vernunft ihren Sitz hat, Vergnügen findet. Dann werden sogen. genaue Melodien von prosaischen unterschieden und darüber verschiedene Bemerkungen gemacht, endlich der Vergleich der musikalischen Gebilde mit den metrischen recht geflissentlich durchgeführt: „Die Ähnlichkeit der Gesänge mit metrischen Gebilden ist nicht klein, indem die Neumen den Versfüßen, die musikalischen Sätze den Versen entsprechen; denn es wird die eine Neume (immer als kleine Notengruppe betrachtet) im daktylischen, jene im spondeischen und eine andere im jambischen Maß gehen." W. meint nun, — mit welchem Recht kann ich nicht sehen — an eine genaue Tonmessung nach ihrer Dauer oder gar an einen Takt im gewöhnlichen liturgischen Gesang dürfe man dabei nicht denken. Guido führe zwar theoretisch den Vergleich mit der Metrik bis in die Einzelheiten durch, verlange kurze und lange Töne, füge aber gleich das wichtige Wort hinzu, daß im Gegensatz zum Metriker der Musiker eine gewisse Freiheit genieße. — Wir werden sehen. — Denn Guido rede von genauen oder metrischen Melodien und von prosaischen; auf die metrischen, d. h. auf die Hymnen finde auch alles seine Anwendung. Übrigens lasse Guido ja auch einer anderen Praxis ihr Recht, indem er die „prosaischen" Gesänge nicht ganz verwirft, und die Schreiber der Handschriften hätten sich auch um seine Theorien nicht allzuviel gekümmert, weil er sie wegen ihrer Nachlässigkeit tadelt. Theorie und Praxis hätten einander nicht entsprochen. — Da ist gar vieles richtig zu stellen.

Was das letzte betrifft, so klagt Guido freilich, daß zu seiner Zeit (im 11. Jahrh.) die Gesangbücher der Einzelkirchen selbst in der Melodie ganz und gar nicht übereinstimmten, daß man schließlich so viele verschiedene Antiphonarien habe als es Gesangsmeister gebe. Dasselbe bezeugen die Zisterzienser im 12. Jahrh. von den Antiphonarien, die sie in Frankreich zu Rate zogen, gewiß nicht den allerjüngsten, sondern solchen, die sicher in das 11. Jahrh. zurückreichten. Diese Zeugnisse müßten sich diejenigen zu Gemüte führen, welche den Handschriften des 11.—13. Jahrh. in melodischer und sogar in rhythmischer Beziehung ein solches Vertrauen schenken, daß sie aus denselben den unverfälschten Gesang des hl. Gregor herzustellen versprechen. Auch W. legt diesen Handschriften ein entscheidendes Gewicht bei. Nach ihm waren gerade die Meister wie Guido im Irrtum; sie stellten törichte Forderungen. Fleischer weist aber wirklich in den italischen Handschriften, von denen Guido wohl zunächst redet, lange und kurze Töne nach und ordnet die Zeichen dafür in zwei Klassen. Dessen ganze Beweisführung schiebt W. auf die Seite, um sagen zu können, daß Guido falsche Theorien aufstelle. Freilich soll er dies an der letzten Stelle, an der gar so bestimmt die genaue Tonmessung gelehrt wird, nur bezüglich der Hymnen tun. Diese grundfalsche Auffassung der „metrischen" Melodien habe ich schon zu oft eingehend widerlegt, als daß ich hier wieder viel Worte darüber machen sollte. Guido sagt von den „metrischen" Melodien, daß sie so vorgetragen würden, „wie wenn man geradezu Metrisches absinge" (sicut fit, cum ipsa metra canimus). Er spricht also wenigstens zunächst von anderen Melodien, deren Vortrag er nur mit metrischen Gesängen vergleicht. Eine andere Auslegung ist schlechthin falsch. Der Kommentator Aribo gibt zur Veranschaulichung der guidonischen Regel geradezu nur prosaische Texte. „Metrische" Melodien sind in der Tat solche, deren Abschnitte eine solche Entsprechung in der Länge haben, daß sie wie Verse von Hymnen sich anhören, z. B. unser gewöhnliches Asperges, dessen Melodie und Text, ohne daß letzterer wirklich metrisch wäre, die schönste Gliederung aufweist. Man sollte doch nicht immer und immer wieder längst abgetane Sachen als neue gewichtige

Anschauungen vorbringen. Guido vergibt sich also auch nichts, wenn er neben diesen besonders sorgfältig gebauten Melodien auch andere duldet; er gesteht damit nicht die Freiheit zu, eine strenge Tonmessung durchzuführen oder nicht. Auch die Erwähnung der ambrosianischen Hymnen an dieser Stelle bezieht sich keineswegs auf die Verwendung der genauen Tonmessung überhaupt, sondern, wie beide Stellen, an denen der Name „Ambrosius" steht, klar zeigen, auf einige besondere Kunstgriffe der Komposition. Somit ist auch der Hinweis auf Cotton bei W. S. 226 hinfällig. Wahr ist, daß auch dieser von den „genauen" Melodien redet und Ambrosius' Beispiel vorführt (Migne 150, 1420 f.). Er sagt aber ausdrücklich, man nenne solche Melodien auch „metrische" wegen der Ähnlichkeit mit metrischen Gesängen, also nicht, weil sie selbst solche seien. Cotton redet auch von den „zahlreichen Arten der Melodieführung" (modulandi species quamplurimae), die zu den cantus accurati gehören; es ist also unmöglich, daß er gerade nur an eine metrische Gestaltung des Textes denkt. Diese letzte Auslegung ist eine gemachte.

Es wurde bemerkt, daß Guido dem Musiker eine größere Freiheit in der Kombinierung von Kürzen und Längen zuspreche. Aber ist denn eine solche nicht auch der Mensuralmusik zuzuerkennen? Wie kann ein Musiker wie W. im Ernste glauben, der Musiker sei in den Taktverhältnissen so gebunden wie der Metriker in den Versfüßen? Steht doch letzterem nichts als lang und kurz, also ♩ und ♪ zur Darstellung des Taktes zu Gebote.

Wenn Berno von Reichenau die Unterscheidung von langen und kurzen Tonwerten verlangt (Migne 142, 1114), so soll auch er wieder nicht eine allgemein angenommene Lehre vortragen; denn er berichtet von solchen, die sie ablehnten und „es für unvernünftig erklärten, innerhalb eines Gesanges mit langen und kurzen Zeitwerten zu operieren." Daß diese anderen recht hatten, nicht aber Meister Berno, versteht sich für W. wieder ganz von selbst. Aber Berno beruft sich auf die Autorität der Alten (veterum autoritas) gegen die Neuerer. Wer vertritt also den traditionellen Gesang? Berno will, daß „ein geschulter Sänger gemäß der Vorschrift der Meister" (peritus cantor-magistralis auctoritas) die kirchlichen Melodien vortrage; W. sagt dazu: „Wie viele solche Sänger es wohl im 9., 10. und 11. Jahrhundert gegeben haben mag?" Solche schwer verständliche Glossen müssen wohl den Abgang der Beweise verdecken? Aber Berno wie Guido lebten in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, als der Rhythmus in Verfall geriet. Das erklärt den Widerspruch gegen ihre auf die Handschriften gestützten Lehren.

Von Aribo Scholasticus erfahren wir, daß drei Notenwerte oft auch, und zwar „in beiden älteren Büchern", durch Buchstaben angezeigt wurden. Das ist nach W. ein neuer Standpunkt in der Neumeninterpretation. Aber Aribo (Gerbert, Script. mus. II. p. 216, 227, teilweise auch Migne 150, 1326 f.) erklärt ja nur den Meister Guido, dessen Worten er den ganz richtigen Sinn unterlegt; wir haben schon oben gesehen, daß auch Guido einen dreifachen Tonwert lehrt. Aribo fügt zur Bestätigung noch das Zeugnis der alten Handschriften bei, in denen die drei Notenwerte oft auch durch Buchstaben gekennzeichnet seien, und schon im 9. Jahrhundert erklärt der hl. Notker (Migne 131, 1171) diese Buchstaben in gleicher Weise. Wo ist also die traditionelle Lehre, bei Aribo oder bei denen, die auch er wegen Vernachlässigung des Rhythmus tadelt? Wenn er so gut wie Berno, aber viel stärker betont, daß der Rhythmus leider in Verfall geraten sei, müssen wir da ein solches Zeugnis einfach kassieren, obwohl auch Guido sich auf die „besser geschriebenen" Handschriften beruft, und schon Anfang des 10. Jahrhunderts Hucbald zu verstehen gibt, daß man im Organum den Rhythmus zu versäumen beginne? Darf denn kein Zeugnis Geltung beanspruchen, das gegen die rezipierte Lehre der Schule von Solesmes spricht? Ist es nicht viel vernünftiger, den Schluß zu ziehen, daß man im 12. Jahrhundert nicht mehr den unverfälschten traditionellen Gesang hatte? In vielen Handschriften und Neumentabellen, auch wenn nicht sogar die tra-



ditionelle Notenschrift geändert ist, schwinden die Neumenzeichen mehr und mehr zusammen, wodurch der Gedanke nahe gelegt wird, daß der Verfall des Rhythmus um sich griff. Da kann es denn nicht wundern, wenn nun die sogen. guidonische Tonschrift auf Linien, ohne Bezeichnung des Rhythmus, bald ziemlich allgemein wird, und der Widerspruch der Theoretiker aufhört, oder vielmehr sich nur noch selten, z. B. bei Odingten und Hotby vernehmen läßt. Dagegen kann man vor dem 12. Jahrhundert nicht ein einziges Zeugnis entdecken, daß der Gleichheit der Tonwerte das Wort redete; das einzige vereinzelte Beispiel bei Hucbald beweist sowenig, wie die vielen Beispiele in unseren Kirchenliedern beweisen, daß in der ganzen Kirchenmusik kein strenger Rhythmus durchgeführt sei.

Einigen Schein der Berechtigung hat der Einwurf, daß die Theoretiker untereinander nicht übereinstimmen, und dieser Einwurf wird bei der Besprechung Aribos mit Nachdruck wiederholt. Die drei Notenwerte sollen den übrigen Theoretikern unbekannt sein. W. gibt aber selbst zu, daß schon Notker im 9. Jahrhundert die drei Romanusbuchstaben c, m, t im Sinne der Tondauer erklärt hat, und daß in den Handschriften von St. Gallen drei Tonwerte anzuerkennen sind. Von Guido war soeben die Rede. Wenn man nun aber die Bedeutung, welche die Tremula bei diesem erwiesenermaßen hat, auf Hucbald anwendet, so sagt auch dieser (Migne 132, 922), daß die Neumenschrift die Verzögerung des Gesanges und den mittelzeitigen Tonwert anzeige. Es ist an dieser Stelle etwas ausgefallen, wie die Satzform lehrt; vielleicht stand hinter „Verzögerung" etwas wie „und die Beschleunigung"; jedenfalls heißt es an einer anderen Stelle bei Hucbald, daß der Punkt die Kürze anzeige. So haben wir also wirklich drei Notenwerte. Das dreifache Tempo bei Hucbald führt auch darauf, daß es drei Dauerwerte in der damaligen Musik gab. Wenn er ferner sagt, er schreibe Punkte und Strichlein zur Andeutung der kurzen und langen Töne, so braucht man das Wort „Strichlein" (virgula) nur im Unterschied von „Strich" (virga) als die kleine Virga zu nehmen, von der Guido und Aribo sagen, daß sie einem Notenbuchstaben angehängt wurde, um die doppelte Dauer zu kennzeichnen: so ergibt sich für obige Äußerung wieder der Sinn: Ich schreibe Punkte für die kurzen Noten und hänge an die Virga noch das Strichlein, wenn sie die doppelte Dauer haben soll. Es erübrigt dann noch die Virga ohne Strichlein als mittelzeitige Note. Das wäre genau, was Guido sagt: gedehnte, schwankende und flüchtige Töne. Diese streng philologische Auslegung hat das erste Recht für sich und muß gelten, wenn nicht erst gezeigt wird, der Unterschied von Virga und Virgula, Strich und Strichlein sei hier nicht festzuhalten. Bei dem Anonymus Vaticanus kann man den dreifachen Notenwert nicht verkennen. W. setzt den Autor selbst in nahe Beziehung zu St. Gallen, und der ungefähr gleichzeitige Glossator auf dem Rand der Handschrift verzeichnet zum Texte ausdrücklich die St. Gallischen drei Notenwerte. Aber auch in den Worten des Textes liegen sie ausgesprochen, da neben dem Akut und Zirkumflex noch die Produkta als lang aufgeführt wird. Unter dieser ist eben die Virga mit dem Strichlein verstanden; die Auffassung W., es sei eine horizontale Linie, ist unrichtig. Siehe unten die Erklärung des Traktates. Es werden freilich die Neumenzeichen im allgemeinen nur in kurze und lange geteilt; aber da drei Formen der Kürze und drei der Länge angegeben werden, so ist es doch mindestens sehr möglich, daß es Kürzen und Längen von verschiedenem Wert gab. Es darf also W. nicht einfach behaupten, der vatikanische Anonymus widerspreche anderen Zeugnissen. Ferner läßt sich beim Anonymus von Montecassino der dritte Notenwert mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen. In der Tonwiederholung, sagt er, gebe es zwei Tonwerte; der eine werde durch den Punkt, der andere durch die horizontale Linie angezeigt. Da nun offenbar die auf- und absteigende Melodie doch auch lange Töne hatte, so fragt sich nur, wie sie bezeichnet wurden. Wohl nicht durch die liegende Linie; denn daß vielmehr der Akut für die steigende Note seit dem Altertum in Gebrauch war, sagt auch W. Es ist zudem nach allem, was uns sonst



die Handschriften lehren, das häufigste Tonzeichen. Es wird also der Akut, wie in St. Gallen, so auch im Manuskript von Montecassino den gewöhnlichen Mittelwert bedeuten, der dem doppelten Wert des Punktes in St. Gallen gleich ist. Zu den drei Notenwerten kommen wir ferner durch die Vergleichung der *italischen Neumen* bei Fleischer, durch eine Virga auch die Doppellänge bezeichnen. Italische Neumen sind eben auch die Zeichen der Montecassiner Handschrift. Bei *Berno von Reichenau* allein haben wir keinen Anhaltspunkt für drei Tonwerte, außer daß das so nahe bei Freising und St. Gallen gelegene Reichenau schwerlich eine von beiden sehr verschiedene Singweise hatte. Da sich nun Berno (s. Migne 142, 1114 f.) nicht auf die Theorie, sondern auf die *Autorität der Alten und der Meister* beruft, so ist es gewiß nicht verwegen, der einfachen Behauptung W., Berno widerspreche Aribo und den Büchern von St. Gallen, die gegenteilige viel wahrscheinlichere Anschauung entgegenzustellen. *Es ist also mit dem „Widerspruch" der Zeugnisse nichts.* Aber wenn er auch vorhanden wäre, so müßte noch erst erwiesen werden, daß bei der sonstigen Verschiedenheit mehrfacher Neumensysteme gerade in der Bezeichnung von Lang und Kurz durch die Schrift keine Verschiedenheit obwalten konnte. Es ist ja freilich an vielen Stellen, z. B. auch bei Aribo, Guido und Hucbald, nur von kurzen und langen Tönen ausdrücklich die Rede. Auf diesen Einwurf noch eine kurze Antwort. Wie hielten's die Theoretiker der Griechen? Nach Christ (Metrik der Griechen und Römer, S. 92) haben wir erst aus späterer Zeit Nachrichten über drei-, vier- und fünfzeitige Längen, welche doch heute von den Kennern allgemein angenommen werden. Denn „wenn die Schriftsteller der klassischen Zeit nur von kurzen und langen Silben sprechen, so läßt sich doch aus so allgemeinen Ausdrücken nicht die Schlußfolgerung ziehen, daß in der älteren Musik drei- und mehrzeitige Längen gar nicht zu suchen seien." Die Unterscheidung von Lang und Kurz ist eben die grundlegende für die Wissenschaft der Rhythmik; um so mehr konnten sich die Theoretiker des mittelalterlichen Chorals in ihren so knappen Bemerkungen darauf beschränken, die Einhaltung der Unterscheidung von langen und kurzen Tönen einzuschärfen. So tun es also auch diejenigen oft, die sicher drei Tonwerte lehrten.

Wir wollen uns nun zu dem nächstfolgenden Kapitel der „Neumenkunde" wenden, worin das Zeugnis der *Handschriften* besprochen wird. Von St. Gallen wird jedoch erst weiter unten die Rede sein. Die Handschriften anderer Art sollen den Beweis liefern, daß man niemals ernstlich einen strengen Rhythmus im Choral durchzuführen suchte. Fleischers Beweisführung bezüglich der italischen Handschriften versucht W. nicht zu widerlegen; es wäre aber doch sehr nötig gewesen. Statt dessen erinnert er daran, daß die Neumenhandschriften keine *Pausezeichen* schreiben, ohne die eine mensurierte Musik nicht auskommen könne. Von den St. Gallischen Handschriften sagt er später doch, sie enthielten die Unterscheidung von drei Tonwerten, obwohl sie die Pausen nicht besser als andere Handschriften markieren.[1]) Da aber nun W. das Wort „Takt" auch bei jenen nicht zuläßt, so will er vielleicht an gegenwärtiger Stelle nicht mehr beweisen, als daß ein Takt in unserem Sinne, d. h. Zeitkomplexe, die mehr als 2/8 umfassen, oder ähnlich (denn er erklärt sich darüber nicht) nicht anzunehmen sei. In diesem Sinne dürfen wir den Beweis gelten lassen, ohne diejenige strenge Rhythmik im Choral aufzugeben, die bei den Orientalen allenthalben im Gebrauch ist. Dort enthält nämlich die Tonschrift zwar eine genaue Tonmessung, aber kein Zeichen für zusammengefaßte größere Zeiteinheiten. Ein neugriechischer Schriftsteller sagt darüber, es werde der Takt der Abendländer in der griechischen Kirchenmusik zwar nicht geschrieben, er sei aber darin und könne auch geschrieben werden. Mehr will z. B. Dechevrens, zumal in seinem Vesperale, auch nicht. Es ist ja augenfällig, daß Taktstriche im Choral nicht existieren; es handelt sich wesentlich nur

[1]) Das überaus seltene, in einzelnen Handschriften erscheinende x, von dem W. S. 256 redet, kann gar nichts an der Sache ändern; denn obwohl es einen Haltepunkt bezeichnet, so kann es doch schon wegen seiner Seltenheit die rhythmischen Pausezeichen *unmöglich* vertreten.

um eine strenge Zeitmessung der Einzeltöne. Da hätte Prof. W. unterscheiden müssen. Wahr ist freilich, daß sein Argument überhaupt nicht durchschlägt. In unserem Kirchenlied ist doch der Takt nach moderner Auffassung durchgeführt; aber wie steht es mit den Pausen? Sie werden kaum anders als am Ende der Sätze oder Satzteile gesetzt. Und wie erscheinen sie im Vortrag? Man pausiert bei den durch den Text vorgeschriebenen Ruhepunkten, ob das Pausezeichen dasteht oder nicht, und wenn es dasteht, pausiert man nicht mathematisch genau nach diesem Zeichen. Blieben also auch alle Pausezeichen in der Schrift weg, so würde der Vortrag kaum anders sein. Die Sinnespausen des Textes sind für den Vortrag maßgeblich, gleichviel ob die Taktteilung solche notwendig macht oder nicht. Sind Pausen um des Taktes willen erforderlich, so legt man sie in die Sinnespausen, ohne jedoch das Maß der Vortragspause damit mathematisch zu umgrenzen. Mit anderen Worten: man macht's wie mit den Pausen am Schluß der Verse oder Versteile in einem Gedichte; sie sind nicht so streng normiert, daß man dort ein Pausezeichen zu schreiben für nötig hielte. Christ schreibt in seiner Metrik a. a. O., S. 638 über die Kontinuität des Rhythmus in der Strophe: „Er wurde nicht nach einheitlichen Grundsätzen durchgeführt, indem man die Pause am Versschluß bald in den Rhythmus einrechnete, bald nicht." Die einfache Choralgliederung entspricht nun aber mit größter Genauigkeit der Gliederung des Textes, der für die Pausen maßgeblich ist; hier konnten also füglich wie in der Metrik trotz der strengen Mensurierung die Pausezeichen entbehrt werden. Übrigens wurden nach Guido von Arezzo die kleinsten, die mittleren und die längeren Pausen in gut geschriebenen Handschriften doch durch kleine Zwischenräume zwischen den Noten kenntlich gemacht, und das bestätigt Dechevrens aus den Handschriften. Also nicht ganz richtig wird behauptet, die Pausezeichen fehlten ganz, und auf alle Fälle ist es zuviel behauptet, wenn die Möglichkeit einer mensurierten Musik aus dem Fehlen der Pausezeichen hergeleitet wird.

Ein zweiter Beweis gegen die Mensurierung des Chorals wird daraus hergeleitet, daß in der Psalmodie der tenor oder tonus currens, d. h. die Tonwiederholung immer durch das gleiche Zeichen ausgedrückt wurde; da aber bei Gleichheit aller Töne eine „unausstehliche Monotonie" entstehen müßte, so habe das immer gleiche Zeichen hier einen ungleichen Wert gehabt. Prof. W. findet also hier in dem Prinzip der Schule von Solesmes, daß alle Töne regelrecht gleich seien, eine „unausstehliche Monotonie". Das kann man zugeben, zumal wenn es von der Choralmusik überhaupt gesagt wird, wie im Graduale von Solesmes, das nicht einmal für den liqueszierenden Ton (Einl. S. IV, Ausg. 1895) ein verschiedenes Zeitmaß zugibt. Es muß indes beachtet werden, daß sich die Mittelpartie eines Psalmverses, soweit sie auf einem Ton rezitiert wird, wegen ihrer immer wechselnden Länge nicht gut mensuriert schreiben ließ; das meiste blieb immer dem Sänger selbst überlassen, der die Worte in geeigneter Weise zu verteilen hat. So war es natürlich, daß man einfach dasselbe Zeichen, diesmal als mechanische Andeutung, daß viele Silben auf eine Tonstufe kommen, anwendete. Aus diesem Ausnahmsfall darf man aber nicht zuviel schließen wollen. Eine andere Lösung der Schwierigkeit war auch kaum möglich, oder man mußte ein neues Zeichen für den langen Perkussionston einführen; denn z. B. der Akut ist das Zeichen des aufsteigenden, nicht des auf gleicher Stufe wiederholten Tones. Man hätte diesen allerdings umlegen können, wie es in der Tonschrift der griechischen Kirchenmusik und sonst auch geschah; dieser horizontal gestreckte Akut konnte sinnbildlich die gleichsam horizontal fortlaufende Melodie andeuten. Der Anonymus von Montecassino verwendet so, wie wir gesehen, die horizontale Linie für den langen Wiederholungston. In der St. Galler Tonschrift war aber diese Linie schon für den fallenden Ton (in gewissen Verhältnissen) vergeben. So lag es also noch näher, auf die genauere Bezeichnung des Wiederholungstones nach seiner Zeitdauer zu verzichten. Da der Akut manchmal einen Mittelwert darstellte und selbst ohne Strichlein für einen ganz gedehnten Ton gebraucht wurde (wenn wir anders Guidos

Wort streng interpretieren wollen), durch ein übergeschriebenes c aber auch verkürzt werden konnte, so war noch mehr Grund vorhanden, ihn gleichsam als indifferentes Zeichen für den Wiederholungston in der Höhe und den umgelegten, horizontal gestreckten Akut für einen tieferen Wiederholungston zu gebrauchen, und diese Verwendung läßt sich für beide Zeichen durch manche Beispiele der St. Gallischen Handschriften belegen. Alle diese Erwägungen hätten Prof. W. abhalten sollen, gerade aus dem Zeichen für den Wiederholungston einen Beweis herzunehmen. Fehlte ein besseres Beispiel? Es wäre sogar recht gut denkbar, daß trotz der gewöhnlichen Mensurierung die Rezitation der Psalmen, wenigstens in der Reperkussion, sich freier bewegte. Warum also aus dem einfachen Rezitativ auf den Gesang überhaupt schließen?

Den anscheinend stärksten Beweis findet Prof. W. in den sogen. Punktneumen, die grundsätzlich einen festen und verschiedenen Dauerwert der Noten nicht ausdrücken. Wie alt diese sind, läßt sich nicht bestimmen; sie kommen erst seit dem Ende des 11. Jahrhunderts häufiger vor. Im ganzen nehmen sie eine Ausnahmestellung ein. Wagner selbst gibt nur Proben aus dem 12. und 13. Jahrhundert, für welche Zeit der Verfall des Choralrhythmus genügend bezeugt ist. (Aribo sagt am Ende des 11. Jahrhunderts, der Rhythmus sei „begraben.") Bisweilen erscheinen sie auch früher. Einige Beispiele lassen eine besondere Erklärung zu, auf die einzugehen hier kein Anlaß vorliegt, weil ja W. ältere Beispiele nicht bringt. Prinzipiell zu reden, ist einerseits zuzugeben, daß die Punktneumen eine Verschiedenheit der Tondauer nicht anzeigen; anderseits läßt sich aber auch daraus nicht folgern, daß der Choral damals eine solche nicht kannte. Es kommt stellenweise neben der Punktschrift noch eine Buchstabenschrift und bei Hucbald die sogen. Dasianschrift vor, die ebensowenig den Dauerunterschied der Töne erkennen ließ. Hucbald verwendet letztere in seinen theoretischen Erörterungen. Hat er nun etwa auch damit den Beweis geliefert, daß er die Verschiedenheit der Tonwerte nicht anerkannte? Keineswegs. Man sehe Migne 132, 921 f. Hier vergleicht er die gewöhnliche Neumenschrift mit allen „künstlichen" Tonschriften bezüglich des Rhythmus und der Melodie. Beide Arten, sagt er, haben ihre Vorteile und ihre Nachteile. Die gewöhnliche Neumenschrift läßt die Melodie großenteils unbestimmt, die andere den Rhythmus, und eine vollkommene, aber noch nicht in Gebrauch gekommene Tonschrift würde es ermöglichen, beides zugleich aus den Tonzeichen abzulesen. Die „künstlichen" Tonschriften enthalten demnach allerdings den Rhythmus, aber bezeichnen ihn nicht, wie die gewöhnlichen Neumen die Melodie enthalten, aber auf das dürftigste zur Darstellung bringen. Daher ist es ein augenfälliger Fehlschluß, wenn W. behauptet, die Handschriften mit Punktneumen sprächen durch ihren unrhythmischen Charakter dafür, daß überall dort, wo sie verwendet wurden, der Choral einen strengen Rhythmus nicht gekannt habe. Die Mensuralisten könnten ruhig zugeben, daß die Punktneumen von Anfang an und an vielen Orten (was beides unerwiesen ist) neben den gewöhnlichen Neumen hergingen, ohne daß gegen ihr System irgend etwas folgen würde. In dem einen Falle mußte die Melodie, in dem andern der Rhythmus dem Gedächtnis der Gesangsmeister, die vielleicht noch besondere Hilfsmittelchen zur Unterstützung des Gedächtnisses zur Hand hatten, überlassen bleiben. Beides hat für uns etwas Rätselhaftes. Aber ich sollte meinen, es mußte doch bei einer gegebenen Choralmelodie im allgemeinen viel leichter sein, den Rhythmus mitzubehalten, wenn man die Melodie behielt, als die Melodie zu merken, wenn nur der Rhythmus genau vorgezeichnet war. Also die Punktneumen waren an sich kaum weniger brauchbar, als die gewöhnlichen Neumen, vorausgesetzt, daß sie die Melodie durch Höher- oder Tieferstellen der Punkte genügend bezeichneten. Dies zu tun, konnte aber ihre einzige Aufgabe sein, da sie den Rhythmus, wie gesagt, ungeschrieben ließen. Doch die Dinge liegen in Wirklichkeit so, daß sie vor der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts schon ihrer Seltenheit wegen nicht in Betracht kommen. Eine ganz andere Erklärung für das Auftreten der Punktneumen konnte W. in der Paléogr. mus. I 138 finden, auf

die einzugehen hier überflüssig ist; das Gesagte genügt vollauf.

Wir dürfen nunmehr auf das nachfolgende 12. Kapitel der „Neumenkunde" übergehen. Prof. W. glaubt, an den unbequemen St. Gallener Handschriften, die eine strenge Tonmessung enthalten und sich gerade durch ihres hohes Alter und die Sorgfalt der Schrift auszeichnen, vorübergehen zu dürfen, während man doch (auch die Schule von Solesmes) bisher gerade in St. Gallen die reinste Tradition finden wollte. Prof. W. ist nicht gewillt, offene Tatsachen wegzuleugnen, und darum hat er bei den Zeugnissen der Theoretiker und bezüglich des St. Galler Rhythmus den Mensuralisten die willkommensten Zugeständnisse gemacht. Aber ebenso entschieden hält er an der Lehre seiner Schule fest, daß der alte römische Choral eine genaue Tonmessung nicht kannte. Ja, der römische Choral der alten Zeit, wo ist er nur? Bisher meinte man, da die „italische" Neumenschrift, die obendrein nicht die römische zu sein scheint, in so wenigen ganz alten Proben vorliegt, und die ältesten englischen Handschriften verloren sind, wir besäßen in St. Gallen die besten Zeugen der römischen Tradition. Denn es wird vielfach bezeugt, und jeder glaubt es, daß St. Gallen durch Vermittlung Karls des Großen oder seiner Nachfolger seinen Gesang aus Rom erhielt. Der sogen. Mönch von St. Gallen erzählt von dieser Übertragung schon im Jahre 883; in dieses Jahr setzt nämlich die moderne Kritik die Abfassung des Nachtrags zum Leben Karls, Migne P. L. 98, 1377 f. Gerade hier aber setzt nun Prof. W. den Hebel an. Er sucht aus dem Berichte des Monachus Sangallensis selbst darzutun, daß zwar die Melodie des St. Galler Gesanges von Rom kam, aber nicht der Rhythmus; dieser sei aus dem Orient entlehnt. Wir haben uns also nach W. den Vorgang so zu denken. Um 800 bringt Karl d. Gr. den römischen Choral nach dem Frankenlande und gemäß unserer Quelle zunächst an den Kaiserhof und nach Metz; von Metz wird er nach St. Gallen übertragen und dort eingeführt. Er muß sich aber in St. Gallen entweder gleich oder doch bald einen ganz fremden Rhythmus und damit eine sehr verschiedene Tonschrift gefallen lassen. Unser Autor berichtet das treu bis auf den fraglichen Punkt, nämlich die Umwälzung, die in St. Gallen stattfand. Er sagt indes nach W. Auffassung eines, und dies macht die Tatsache ihm selbst etwas verdächtig; er sagt nämlich, der St. Galler Gesang weiche vom römischen bedeutend ab, und darum könne er die von den Vätern überlieferte Erzählung nicht ohne Vorbehalt glauben; indes sei es doch immer besser, „der Wahrheit der Väter", als „der heutigen schwächlichen (oder: feigen) Falschheit" Glauben zu schenken. Worauf es W. ankommt, ist das Zeugnis über die Verschiedenheit des römischen Chorals von dem St. Gallischen, indem er es auf die Zeit bezieht, da der Schriftsteller schreibt, also nach jener vorausgesetzten Umwandlung in St. Gallen, nämlich 883.

Aber sehen wir uns das Zeugnis einmal in dieser Voraussetzung an. Der Schriftsteller soll wegen der gegenwärtigen „allzu großen Verschiedenheit" der beiden Gesangsweisen wenigstens einigen Zweifel an der Tradition der Väter hegen. Es ist ihm also die Geschichte der Übertragung 883 nicht mehr sicher verbürgt. Ist das wahrscheinlich bei einem so bedeutenden Ereignis wie die Einführung des römischen Kirchengesanges? Kann weiterhin die Entstellung des Kirchengesanges in seinem eigenen Kloster durch Aufzwängung eines fremden Rhythmus ihm unbekannt geblieben sein? Wenn nicht, so hätte er ja wegen der Verschiedenheit der Sangesweise nicht an der Übertragung durch Karl zu zweifeln brauchen. Er hätte gewußt, daß sie späteren Datums war. Konnte überhaupt eine solche Bearbeitung des römischen Gesanges, den Karl und viele andere doch gewiß ganz rein erhalten wissen wollten, so rasch und zwar ohne besonderes Geräusch stattfinden, so daß es dem gelehrten Mönch schon 883 unbekannt war? Das sind wohl unlösliche Rätsel. Der genannte Zweifel an der Tradition der Väter wird zudem von allen geteilt; denn es fängt der Bericht wörtlich so an: „Ich glaube hier berichten zu müssen, was in unserer Zeit schwer Glauben finden dürfte; habe ich doch selber, wegen der

allzu großen Verschiedenheit unseres Gesanges von dem römischen, noch keinen rechten Glauben daran,. nur daß man der Wahrheit der Väter allerdings eher glauben muß als der heutigen schwächlichen Falschheit". Es fällt demnach *allen* schwer, an die Geschichte zu glauben. Ein neues Bedenken drängt sich uns auf, wenn wir fragen, woher weiß denn W., daß der musikalische Rhythmus von St. Gallen aus dem Orient stamme? Es wird zu beweisen versucht, daß St. Gallen mit den Griechen in manchfache Berührung gekommen sei. Aber was ist von der Übertragung des Rhythmus, um den es sich handelt, bekannt? Findet sich im Orient etwa die St. Gallische Form der Neumen? Sind die dem Kloster St. Gallen, und wenigen andern eigentümlichen sogen. Romanusbuchstaben bei den Griechen nachweisbar? Lebten nicht mehr Griechen in Rom und Frankreich, nämlich an Karls Hofe? Haben sie auch da den Rhythmus zu fälschen versucht? Nichts von alle dem versucht W. klarzulegen! Und so darf man von einem lapidaren Zeugnis dafür reden, daß der St. Galler Rhythmus nicht aus Rom stamme? Die Tradition (der späteren Zeit) sieht in Romanus einen Mönch, der aus Rom nach St. Gallen kam. — Aber der römische Gesang enthielt doch den Rhythmus nicht. Das steht gerade in Frage, und darf nicht vorausgesetzt werden. W. sagt, die Verschiedenheit des St. Galler Gesanges vom römischen *könne* nicht auf die Melodie bezogen werden. Der Mönch von St. Gallen deutet aber in Wirklichkeit mit keiner Silbe an, daß er die Verschiedenheit vom Rhythmus allein verstehe, und wenn er wegen *dieser* Verschiedenheit an der Übertragung aus Rom durch Karl d. Gr. zweifelte, so glaubte er also, daß der Gesang überhaupt nicht aus Rom komme; er hätte ja sonst den Schlüssel für die Verschiedenheit in Händen gehabt. Er hätte gesagt: man muß an der Verschiedenheit unseres Gesanges keinen Anstand nehmen; denn wir wissen ja alle, was für Experimente man bei uns mit dem römischen Gesang gemacht hat; die ältesten Mönche unseres Klosters erzählen es ja aus erster Quelle. Nun aber redet er von der „schwächlichen Falschheit" unserer Zeit und will, daß man der „Wahrheit der Väter" glaube. *Mit einem Zeugnis, an dem so zahlreiche Rätsel hängen, ist wahrlich nichts anzufangen.* Bei der gründlichen Verschiedenheit seiner Neumenschrift ist sogar Metz als Vermittler des Gesanges zweifelhaft. Die selbst entdeckte Unterscheidung von Rhythmus und Melodie nimmt W. auch wunderbar leicht: „Da eine tonische Verschiedenheit der St. Gallischen Tradition und der römischen *ausgeschlossen* ist, so *kann* nur eine rhythmische in Betracht kommen; man hat *also* in St. Gallen eine andere Art des Vortrags gepflegt als in Rom und in den meisten lateinischen Kirchen". Er glaubt es als ausgemacht betrachten zu dürfen, daß die Neumenmelodie (trotz der eigenartigen Notenschrift von St. Gallen) und daß obendrein die Lesung der Intervalle in St. Gallen genau so war wie in Rom, die „Verschiedenheit" sich also auf diese beiden Dinge nicht beziehen *konnte*. Er hat auch gar keinen Zweifel, ob der Mönch von St. Gallen von dieser Verschiedenheit wohl auch zuverlässig unterrichtet war, und ob er geneigt sein konnte, aus *diesem* Grunde die Übertragung aus Rom und Karls Verdienste aufzugeben. W. sieht nur eines, nämlich das, was er gern nachweisen möchte.

Es bietet sich aber eine *andere* Erklärung der in Frage stehenden Stelle dar, die uns nicht in ein solches Dickicht von Schwierigkeiten verstrickt. Die Erzählung besteht aus zwei Teilen. In dem kürzeren letzten Teile heißt es, daß Karl zwei fränkische Kleriker in Rom ausbilden ließ und davon einen an seinem Hof behielt, den anderen aber als Gesangsmeister nach Metz schickte. „Durch dessen Bemühungen begann der römische Gesang nicht nur ebendort zu blühen, sondern sich auch über das ganze Frankenreich so entschieden zu verbreiten, daß noch jetzt bei dem lateinischen (romanischen) Teil desselben der Kirchengesang „Metzer Gesang" heißt, bei uns aber, die wir die teutonische oder deutsche Sprache reden, entweder populär „Met" bezw. „Mette" (!) oder mit griechischer Endung „mettisch" heißt." Durch die besondere Bestätigung, welche unser Autor dieser letzteren Erzählung mitgibt, scheint er seinen vollen Glauben daran zu bekunden.

Nun bringt er zwar irrigerweise das Wort „Mette" mit der Stadt Metz in Verbindung; denn es ist klar, daß es in Wahrheit von „Matutin" abzuleiten ist. Was man also „Mette" nannte und noch nennt, ist das sogen. Offizium. Der Mönch denkt eben auch an dieses, wenn er im allgemeinen vom St. Galler Gesang redet. Nun wurde aber, wie Prof. W. sehr gut weiß, das Offizium überhaupt nicht völlig romanisiert. Er mußte also auch mit der Möglichkeit rechnen, daß der Mönch die „allzu große Verschiedenheit" im Offizium gefunden habe. Damit fällt der versuchte Beweis in nichts zusammen. Wesentlich stimmt nun die Nachricht des Chronisten mit allem, was wir sonst über die Bemühungen (Pipins und) Karls um die Einführung des römischen Gesanges wissen. Es war auch kaum möglich, daß diese folgenreiche Arbeit schon 883 dem Chronisten und seiner Zeit (nostri temporis hominibus) zweifelhaft blieb. Wir müssen also den zu Anfang des Berichtes ausgesprochenen Zweifel der Zeitgenossen, den er selber zu teilen nicht ganz abgeneigt ist, auf den ersten Teil der Erzählung beziehen, und dahin gehört dann auch der Grund des Zweifels, nämlich die Verschiedenheit des St. Gallischen Gesanges vom römischen; es wird das alsdann nicht auf die Gegenwart bezogen, um damit die Übertragung des römischen Gesanges überhaupt zu verdächtigen, sondern auf den ersten Teil des Berichtes, der in der Zeit vor der Übertragung liegt. Die oben genau übersetzten Anfangsworte haben dann den Sinn: „Ich muß nun eine Anekdote erzählen, die unsere Zeit kaum glauben wird, an die mich auch selbst die darin vorausgesetzte allzu große Verschiedenheit unseres Kirchengesanges vom römischen kaum glauben ließe, wenn nicht das Ansehen der Väter sie zu verbürgen schiene. Man ist indes heute nur zu sehr geneigt, die Tatsachen dieser Art aus einer gewissen Schwäche oder Feigheit zu fälschen; am besten hält man sich doch an die Wahrheit der Väter".

Der kurze Inhalt des nun folgenden ersten Berichtes ist dieser: Karl erbat sich vom Papste zwölf römische Sänger; denn er hatte beobachtet, „daß noch alle Provinzen, ja Distrikte und Städte im Lobe Gottes, d. h. in den kirchlichen Melodien voneinander abwichen". Die verschmitzten Römer aber — das folgende Kapitel trägt sogar die Überschrift: Betrügereien der Römer — gönnten den Franken aus Eifersucht auf die politische Größe des Frankenreiches einen besseren Gesang nicht und sie verschworen sich, sie gründlich hinter das Licht zu führen. Die Zwölf wurden einzeln in verschiedene Städte verteilt, fälschten aber allüberall den Gesang in einer Weise, daß an Übereinstimmung nicht gedacht werden konnte. Das Bubenstück gelang ohne Schwierigkeit. Karl aber entdeckte es in der Folge und bemühte sich nun, auf anderem Wege zum Ziele zu kommen.

Die zugrunde gelegte Eifersucht wird dem Tatbestand entsprechen; Johannes Diakonus gibt der römischen Stimmung am Ende des Jahrhunderts klaren Ausdruck und erzählt sogar wesentlich dieselbe Geschichte (Vit. Greg. 2, 7 ff.). Die Eifersucht der Franken ihrerseits klingt in unserer Quelle durch; man hielt die Römer des gemeinsten Betruges für fähig. Anderseits fällt in der Anekdote ein so ungünstiges Licht auf die Sangeskunst der Franken, daß man die Erzählung doch wieder nicht glauben mochte: das gesamte Frankenreich läßt sich betrügen und merkt's kaum nach längerer Frist aus nichts anderem, als aus dem entstandenen Wirrwarr. Und doch hatte Pipin sich schon so ernstlich um die Einführung des römischen Gesanges bemüht und war von Chrodegang und Remigius, Bischöfen von Metz und Rouen, eifrig unterstützt worden: Franken wurden in Rom als Sänger ausgebildet, ein so geschulter Sänger wird in Metz angestellt, ein Römer sogar zeitweise ebenda; der Papst sendet die nötigen Gesangbücher, abermals werden Kleriker zur Ausbildung nach Rom geschickt, der Ruf der Metzer Schule gelangt noch unter Pipin zu so hohem Ansehen, daß ein Engländer in Rom die Liturgie, in Metz den Gesang erlernt. (So W. selbst im I. Bd., S. 238 f.) Bei diesem Tatbestand, der dem St. Galler Mönch doch im allgemeinen bekannt sein mußte, erregt ihm der in jener Anekdote vorausgesetzte Wirrwarr im Frankenreiche, sei es vor der Ankunft der zwölf Römer, sei es nach derselben, ein wohlbegründetes

Bedenken gegen diese Anekdote selbst, nicht aber darum auch gegen die Herkunft des St. Galler Gesanges, sowie er liegt, aus Rom; diese erkennt er vielmehr am Schluß deutlich genug an. Er will sich indes von der nationalen Eitelkeit und Eifersucht nicht zu sehr bestimmen lassen und eifert sogar dagegen als gegen eine schwächliche Sucht, die Tatsachen um des eigenen Dünkels willen zu fälschen. Darum berichtet er die „Wahrheit der Väter" nach der Tradition ungeschminkt. Wenn er dabei nun die „allzugroße Verschiedenheit" des fränkischen Gesanges nach den Bemühungen Pipins nicht begreift — schon früher hatte Papst Agatho einen römischen Sänger herübergeschickt — wenn er also sich gedacht haben mag, der Tiefstand der fränkischen Sänger sei nicht so groß gewesen, daß „in allen Provinzen, Distrikten und Städten" keine Übereinstimmung mehr geherrscht habe, daß die Franken allüberall von den Römern sich in der beschriebenen Weise übertölpeln ließen, so kann uns das nicht Wunder nehmen, wenigstens viel weniger, als daß er an der Übertragung des römischen Gesanges um der gegenwärtigen Verschiedenheit der St. Gallischen Singweise gezweifelt, von der Umwälzung in St. Gallen nichts gehört habe. Es ist recht wohl möglich, daß man Karls Verdienste übertrieb, wenn er auch zu der Blüte der Metzer Schule das Seinige beigetragen hat; es ist möglich, daß die Reform viel weniger einschneidend war, und man später nicht ohne Grund glaubte, es sei ein eigener römischer Sänger Romanus nach St. Gallen gekommen. Das alles konnte ja allerdings Zweifel an der Anekdote wecken. Die Schrift des **Monachus Sangallensis** ist übrigens mehr ein Anekdotenbuch als ein Geschichtswerk. — Ist nun diese dem Wortlaut, den Verhältnissen und der sonstigen Tradition entsprechende Erklärung die richtige, so enthält der Bericht nichts mehr, was für die Frage des St. Galler Rhythmus Beachtung verdiente. Wenn also Prof. W. den römischen Ursprung des St. Gallischen Chorals so, wie er liegt, nach Melodie und Rhythmus, für ein „Märchen" erklärt, so ist man doch sehr geneigt, seinen Beweis dafür als ein „Märchen übers Märchen" anzusehen.

Was in demselben Kapitel der „Neumenkunde" noch weiter folgt, können wir mit wenigen Worten abmachen. Die Neumenschrift von St. Gallen unterscheidet sich von der italischen, sie stammt also nicht aus Rom. Antwort: W. versucht nicht, sie aus dem Orient abzuleiten, meint aber, sie sei der irisch-angelsächsischen verwandt. Stammt also der irisch-angelsächsische Gesang auch nicht aus Rom? Gab es in St. Gallen zwei große Umwälzungen im Rhythmus und in der Schrift? Muß die sogen. italische Neumenschrift schon gleich die römische sein? Nein; diese kennen wir einfach nicht mit Sicherheit, wie es auch älteste angelsächsische Choral-Handschriften zur Kontrolle nicht gibt. Neben der britischen Neumenschrift, die uns aber in sehr alten Büchern nicht vorliegt, und der St. Gallischen, die abgelehnt wird, hätte die „italische" freilich am meisten Anspruch, auch die römische zu sein. Sie ist von Fleischer untersucht worden, und auf sie bezieht sich das Zeugnis in der Montecassiner Handschrift. Warum hält sich W. nicht an das letztere Zeugnis und an die Ergebnisse der Fleischerschen Arbeiten? Allerdings müßte er dann eine rhythmische Tonmessung auch für den römischen Choral annehmen. Wo haben wir diesen nun sonst in alten Handschriften oder Zeugnissen? W. reißt nieder, ohne aufzubauen. Sind die anderen verschiedenen Neumensysteme etwa auch ein Beweis, wie es das St. Galler sein soll, für den nichtrömischen Ursprung des Gesanges? Ferner wird auf den vermutlich griechischen Ursprung der sogen. Romanusbuchstaben hingewiesen. Antwort: Es mußte gezeigt werden, daß diese Buchstaben direkt von Griechenland nach St. Gallen kamen und nicht über Rom, wo der Einfluß der Griechen sicher viel stärker war. Freilich haben wir keinen römischen Choral aus der Zeit bis 800 mit Romanusbuchstaben, aber wir haben auch keinen ohne solche. Zudem enthalten die zahlreichen St. Galler Handschriften ohne Romanusbuchstaben ebenfalls den Rhythmus.

Was nun die Auslegung der St. Gallischen Neumen betrifft, so bezweifelt W. (S. 255), daß man lange und kurze Neumen „mathematisch" abmessen wollte. Aber Aribo, den er an dieser Stelle



nennt, sagt es ausdrücklich, nicht minder der von Aribo erklärte Guido und erst recht Hucbald. W. tut zugleich dem verdienten Forscher Dechevrens das offenkundigste Unrecht, wenn er behauptet, derselbe habe die Neumen um seines Systemes willen gefälscht. Dechevrens hatte genau angegeben, er habe für seine dreißig übersetzten Messen vier St. Gallische Handschriften und außerdem fünf andere benützt. Nun greift W. eine einzige der St. Gallischen Handschriften heraus, und zwar nicht die, welche er selbst als die älteste bezeichnet, und weist einige Abweichungen bei Dechevrens nach. Aber wo bleiben die anderen Handschriften? Da W. doch recht wohl weiß, daß die Handschriften nicht immer genau übereinstimmen, wie war ein solches Verfahren ohne großes Unrecht möglich? Auch unter den übrigen Vorwürfen, die er jenem macht, sind einige offenkundig gegenstandslos.[1])

Bei der Erklärung des Anonymus Vaticanus S. 215 und 258 vermißt man vieles; durchaus unrichtig ist die Erklärung des punctum planum, d. h. einer kleinen Linie als producta. Die kurze Neume wird als Punkt in dreifacher Gestalt geschrieben, von dem Punkte wird aber die neuma producta unterschieden; die Producta im eigentlichen und besonderen Sinne ist nicht eine Art des Punktes.

In allem Gesagten sind die schweren Bedenken enthalten, die ich gegen die Wagnersche Darlegung der rhythmischen Verhältnisse des ältesten Chorals hege; in diesem Sinne beanstande ich denn auch die auf S. 267 ff. vom Verfasser gegebene Zusammenstellung seiner Ergebnisse, und halte die Frage im wesentlichen für erledigt. Die Zeugnisse der Schriftsteller für die Mensurierung des Chorals, denen man kein einziges wirklich altes entgegensetzen kann, sind nicht widerlegt. Es hätte gezeigt werden müssen, wo und wie denn der Einfluß der klassischen Metrik eingewirkt habe; es will gar nichts heißen, wenn Ausdrücke wie longa, brevis, melos, metrum, die alle auch bei Augustin und anderswo stehen, als Ergebnisse aus dem Studium altklassischer Metrik hingestellt werden. Von gelehrten Spekulationen kann schon darum nicht die Rede sein, weil die Autoren der Reihe nach sich auf die Tradition berufen und gegen die Neuerer streiten. Der Widerspruch der Zeugnisse unter sich und mit den Neumenbüchern ist nicht erweislich; und wäre er es, so müßte erst noch dargetan werden, warum nicht in den verschiedenen Neumensystemen auch der Rhythmus etwas verschieden bezeichnet werden konnte. Was die Handschriften anlangt, so geben die Punktneumen, die in ihrem Ursprung, ihrer Anwendung und Verbreitung noch gar nicht klar sind, auf keinen Fall einen Beweis gegen die Mensuralisten ab, solange nicht Prof. W. mit ganz anderen greifbaren Argumenten kommt; die Paléographie musicale setzt sie in nächste Beziehung zum Organum, also der harmonischen Musik, in der, wie schon Hucbald um 900 sagt, der alte Rhythmus sich kaum halten konnte. Was von der Schreibung des Perkussionstones und von den Pausezeichen gesagt wurde, stößt den Beweis aus den Handschriften, wie ihn die Mensuralisten führen, nicht um; es würde obendrein zuviel beweisen, nämlich daß auch in den St. Galler und den italischen Neumen keine genaue Tonmessung eine Stelle fand. Der gesuchte „römische" Rhythmus ist eine unbekannte Größe, für die keine bessere Autorität als späte Punktneumen spricht, wenn man überhaupt deren Zeugnis zugeben könnte. Schließlich besteht der Versuch, den St. Galler Rhythmus direkt aus dem Orient abzuleiten, die kritische Probe am wenigsten. Der Monachus Sangallensis schließt, wo er vom Choral redet, ausdrücklich das Offizium mit ein, so daß die „Verschiedenheit" des St. Gallischen Chorals vom römischen sich auch darauf erstrecken kann. Prof. W. hat ohnehin kein Recht, die dissimilitudo cantilenae einfach auf den Rhythmus zu beziehen. Überhaupt ist es mehr als zweifelhaft, daß sich die „Verschiedenheit" auf die Zeit nach der Reform durch Karl d. Gr. bezieht. Die ganze Erzählung des Chro-

[1]) Einige der ältesten St. Galler Handschriften weisen die Romanusbuchstaben auf, andere nicht. Nun nimmt W. eine zur Hand, die sie nicht hat, und rechnet dann Dechevrens eine Fälschung an, so oft dieser einen Romanusbuchstaben setzt. Was ist das für ein Verfahren? Sicher nur geeignet, jegliches Ansehen des Kritikers zu vernichten.

nisten ist zudem eine Anekdote, die nicht in allem einzelnen Glauben verdient. Übrigens muß man W. für das Zugeständnis danken, daß der griechische Kirchengesang mindestens seit dem achten Jahrhundert eine strenge Tonmessung hatte.

II. Alte Erklärung des Choralrhythmus.

Professor Peter Wagner hat in der Rassegna gregoriana, Nr. 9 und 10 vorigen Jahres, einen merkwürdigen, kurzen Traktat über Musik veröffentlicht, von dessen erstem Teile er mit Recht sagt, daß er über die Rhythmik des alten Kirchengesanges neues Licht verbreite. Nach Wagner ist die der vatikanischen Bibliothek angehörige Schrift fränkischen Ursprungs und dem 10. oder 11. Jahrhundert zuzuschreiben. Er hat leider auch in seiner „Neumenkunde" auf eine ausführliche Erläuterung des Textes verzichtet. Wir versuchen sie hier zu geben.

Quid est cantus? Peritia musicae artis, inflexio vocis et modulatio. Quare dicitur cantus a canendo, i. e. a peritia musicae artis vel vocis modulatione. Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus syllabarum ostenditur. Ex accentibus vero toni demonstratur in acuto et gravi et circumflexo. Ex pedibus denique syllabarum ostenditur in brevi et longa. De accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma. Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum; si autem longa fuerit, erit producta. Sed hic punctus tribus modis ostenditur: in brevi et gravi et supposito. Similiter et longa tribus modis ostenditur: in producta et acuta et circumflexa. Componuntur denique tam in elevatione quam et (in) descensu aliquando ex duabus notis, aliquando ex tribus, aliquando ex quattuor vel quinque vel sex, usque ad septimum vel octavum gradum, ut est *Commovisti* vel *All. Beatus vir sanctus Martinus*. Et quando reversi fuerint in descensu, per ejusdem modulationis cantum perveniunt ad quintum gradum vel sextum, qui est acquisitus, ut est *Valeat phalanx nostra*. Saepe veniunt in compositione ex brevi et longa, ut est *In his ergo diebus*, vel ex brevi et liquida, ut est *Circumdederunt me*. Aliquando ex gravi et longa, ut est *Tertia dies est*. Aliquando ex gravi et producta vel circumflexa, ut est *Euge serve bone*. Nota quae dicitur tremula, ex tribus gradibus componitur, i. e. ex duabus brevibus et acuto, ut est *Ex ore infantium*. Et alia nota, quae dicitur coagulata, ex tribus accentibus ostenditur, i. e. ex duobus acutis et supposito, ut est *Beati estis sancti Dei*. Et illa, quae est triangulata, ex tribus brevibus constat, et aliquando venit ipsa in tribus gradibus et supposita gravi et excipitur a longa, ut est *Loquetur Dominus*.

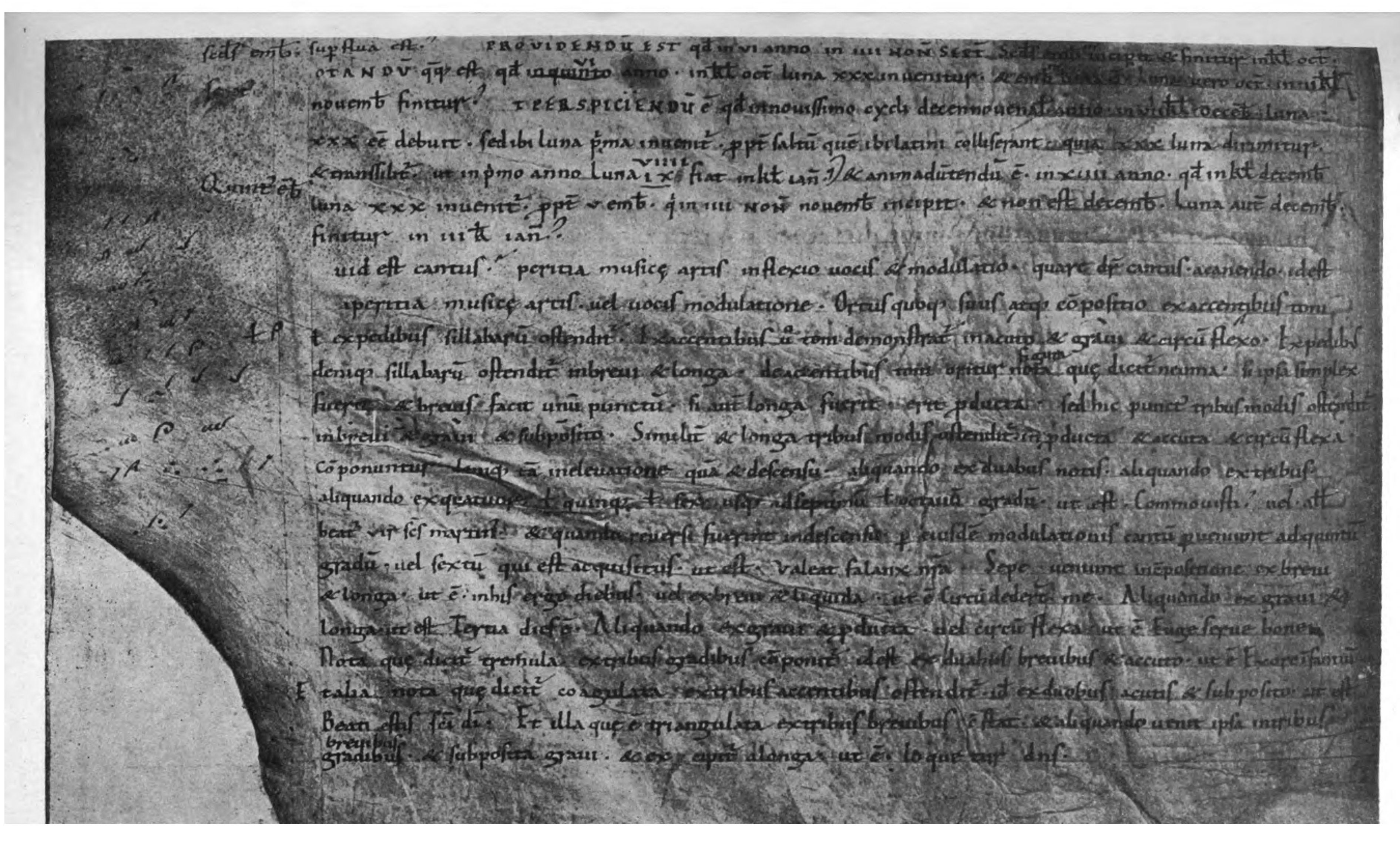
Was ist Gesang? Fertigkeit in der Kunst der Musik, Stimmbeugung und Tonmodulation. Der Gesang hat also seinen Namen vom Singen, d. h. eben von der Fertigkeit in der musikalischen Kunst und der Tonmodulation. Auch Ursprung und Elemente des Gesanges lassen sich erklären, nämlich aus den Wortakzenten, oder den Silbenmaßen. Es bieten aber die Wortakzente eine Erklärung dar im Akut, Gravis und Zirkumflex, die Silbenmaße endlich in der Kürze und Länge. Aus den Wortakzenten ist die Note (das Tonzeichen), von uns Neume genannt, abzuleiten.

Ist die Neume einfach und kurz, so stellt sie einen einzelnen Punkt dar; ist sie aber lang, so wird sie gedehnt geschrieben. Übrigens erscheint hier der Punkt in dreifacher Gestalt: als Brevis, Gravis und Supposita. Desgleichen erscheint die Länge in dreifacher Gestalt: als Produkta, Akut und Zirkumflex.

Eine Zusammensetzung endlich findet statt sowohl bei der aufsteigenden als bei der absteigenden Bewegung, bald aus zwei, bald aus drei, bald aus vier, fünf oder sechs Noten bis zur siebenten oder achten Tonstufe hinauf, z. B. bei Commovisti oder beim Alleluja, Beatus vir S. Martinus; und wenn in derselben Weise von oben nach unten gesungen wird, so fallen die Neumen bis zur fünften oder sechsten Stufe, d. h. bis zum Hilfston, z. B. bei Valeat phalanx nostra.

Oft findet sich die Zusammensetzung von Brevis und Länge, z. B. bei In





sedis emb. sup flua est. PROVIDENDU EST qd in VI anno in IIII NON SEPT. [illegible] incipit & finitur in kl oct.
OTANDU qq est qd in quinto (VI) anno. in kl oct luna XXX inuenitur. [illegible] luna uero oct. in kl
nouemb finitur. PERSPICIENDU e qd in nouissimo cycli decennouenalis anno in [illegible] luna
XXX ee debuit. sed ibi luna prima inuenit. ppt saltu que ibi latini collegerant. quia XXX luna dimittitur.
& [illegible] ut in pmo anno luna IX (VIIII) fiat in kl ian. & animaduertendu e. in XIIII anno. qd in kl decemb
luna XXX inuenit. ppt [illegible] emb. qui in IIII NON nouemb incipit. & non est decemb. luna aut decemb.
finitur in IIII kl ian.

uid est cantus. peritia musice artis inflexio uocis & modulatio. quare dr cantus a canendo. id est
a peritia musice artis. uel uocis modulatione. Ortus quoq suus atq copositio ex accentibus toni
t ex pedibus sillabaru ostendit. Ex accentibus u toni demonstrat in acuto & graui & circu flexo. Ex pedibus
denique sillabaru ostendit in breui & longa. de accentibus toni oritur nota (figura) que dicit neuma. si ipsa simplex
fuerit & breuis facit unu punctu. si aut longa fuerit. erit pducta. sed hic punct tribus modis ostendit
in breui & graui & subposito. Similit & longa tribus modis ostendit in pducta & accuta & circu flexa.
Coponuntur denique [illegible] in eleuatione qua & descensu. aliquando ex duabus notis. aliquando ex tribus.
aliquando ex quatuor. t quinque. t sex. usq ad septimu t octauu gradu. ut est. Commouisti. uel ait
beat uir scs martinus. & quando reuersi fuerint in descensu p eiusde modulationis cantu puenunt ad quintu
gradu. uel sextu qui est acquisitus. ut est. Valeat falanx nra. Sepe ueniunt in opositione ex breui
& longa. ut e. in his ergo diebus. uel ex breui & liquida. ut e Circu dederu me. Aliquando ex graui &
longa. ut est Tertia dies e. Aliquando ex graui & pducta. uel circu flexa. ut e Euge serue bone.
Nota que dicit tremula ex tribus gradibus coponit. id est ex duabus breuibus & accuto. ut e [illegible]
t talia. nota que dicit coagulata ex tribus accentibus ostendit. id ex duobus acutis & subposito. ut est
Beati estis sci di. Et illa que e triangulata ex tribus breuibus e. [illegible] & aliquando ueniunt ipsa in tribus
gradibus (breuibus) & subposita graui. & ex [illegible] a longa. ut e. loquebatur dns.

his ergo diebus, oder von Brevis und Liquida (liqueszierender Ziernote), z. B. bei Circumdederunt me; mitunter von Gravis und Länge, z. B. bei Tertia dies est; bisweilen von Gravis und Produkta oder Zirkumflex, z. B. bei Euge serve bone.

Die Tremula (sogen. Zitter- oder Zwitternote) setzt sich aus drei Stufen zusammen, nämlich aus zwei Breves und einem Akut, z. B. bei Ex ore infantium, und auch eine andere Note, welche Coagulata („gerinnende", am Ende „liqueszierende"?) heißt, ist aus drei Akzenten zu erklären, zwei Akuten und einer Supposita, z. B. bei Beati estis sancti Dei, und desgleichen besteht die, welche Triangulata genannt wird (die Gestalt eines Dreiecks hat), aus drei Breves und kommt bisweilen auf drei Stufen vor, und mit einer Supposita-Gravis, und mit folgender Länge, z. B. Loquetur Dominus.[1]

Die Erklärung dieses Textes hat auch die über den Worten oder auf dem Rand beigeschriebenen Zeichen zu berücksichtigen. Denn wenn sie auch nicht vom Verfasser des Schriftstückes herrühren mögen, so stammen sie doch ungefähr aus derselben Zeit. Nähere Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung überhaupt werden sich unten ergeben. (S. unsere Reproduktion.)

Zutreffend unterscheidet unser Gewährsmann zunächst die melodischen Tonzeichen vom Rhythmus des Gesanges, wenn auch tatsächlich beide untrennbar miteinander verbunden sind. Aber der Rhythmus hat eine andere Quelle als die Notation. Diese ist den Akzenten der prosaischen Rede entlehnt, jener beruht auf der Zeitmessung, wie bei den metrischen Versfüßen, nicht als ob die Musik die Unterscheidung von Längen und Kürzen der Poesie entlehnt hätte, aber man weist die musikalischen Rhythmusverhältnisse am besten auf durch eine Vergleichung mit den poetischen (ex pedibus syllabarum ostenditur). Die prosaische Rede nämlich hat keine so genaue Silbenmessung oder kennt wenigstens kein so bestimmtes Gesetz in der Verbindung von langen und kurzen Silben. In der Musik herrscht die allerstrengste Rhythmik, aber sie ist ohne Zuhilfenahme von Gesang oder Spiel nicht leicht zu veranschaulichen; daher zieht der Theoretiker gern die Poesie zum Vergleich heran. Diese unterscheidet nun kurze und lange, nach einem bestimmten Gesetze verbundene Silben; der Metriker hat dafür zwei besondere Zeichen erfunden, nämlich ◡ und —. Damit ist die Grundlage der metrischen Theorie gegeben, obschon natürlich die beiden Grundwerte mehrere Modifikationen zulassen, namentlich auch eine Doppellänge von der Poesie keineswegs ausgeschlossen ist. Unser Gewährsmann hält sich ebenso an die einfache Unterscheidung von Längen und Kürzen; ob er damit sagen will, daß es eben nur zwei rhythmische Zeitwerte gebe, ist eine andere Frage.

Auf das Einzelne eingehend, erklärt er nun zuerst den Ursprung der Neumenzeichen. Er leitet sie mit Recht aus den Akzenten der Prosa her, wie solche von den Grammatikern erfunden und zunächst auf die griechische, dann auch auf die lateinische Sprache angewendet wurden.[1] Der „tonischen" oder Wortakzente gibt es nun drei, nämlich: Akut, Gravis und Zirkumflex; die Zeichen dafür stehen in der dritten Zeile des Textes (3) über den betreffenden Worten und auf dem Rande links oben (I) noch einmal.[2] Hier ist aber

[1] Der Text hat: der Suppositus (nämlich der untergesetzte Punkt), ebenso später noch einmal, am Schluß aber: die Supposita-Gravis (erg. Note oder Neume); wir pflegen zu sagen: der Akut, der Gravis, der Zirkumflex (verstehe: Akzent), aber die Brevis-kurze Note, und so habe ich auch die Supposita geschrieben. Die Variante „Figur" für „Note" (an erster Stelle) ist ohne Bedeutung. Im letzten Satz steht über dem Worte „Stufen" die Variante „Kürzen", was auch richtig ist, aber nichts Neues sagt.

[1] Im Mittelalter dienten die Akzente auch als Lesezeichen, um den Tonfall am Ende der Sätze und Satzteile zu bezeichnen; so entwickelten sich die Akzente zu Tonzeichen, d. h. Neumen. Osk. Fleischer hat dies in seinen „Neumenstudien" ausführlich nachgewiesen. Auf demselben Blatte, auf welchem unser Dokument steht, liest man (in der Reproduktion nur teilweise wiedergegeben) am Schluß der Sätze den Zirkumflex; außerdem die Triangulata wiederholt, ferner Gravis mit Zirkumflex, Podatus mit Punkt und Supposita und Brevis mit Akut einem prosaischen, wissenschaftlichen Texte beigeschrieben.

[2] Der Text beginnt erst bei dem Absatz: Quid est cantus? Ich setze arabische Ziffern (1, 2 ...) in die Klammer, um die Zeilen des Textes und

für den Gravis über der kleinen schrägen noch eine ebenso kleine horizontale Linie geschrieben, womit schon angedeutet wird, daß der Gravis in der musikalischen Notation meist etwas verändert wird. Die Akzentzeichen bezeichnen an sich nur die melodische Bedeutung der Töne, nicht aber die Zeitmessung. Darum wiederholt der Verfasser noch einmal (3—4), daß die Unterscheidung von lang und kurz anderswoher, nämlich von den Silbenmaßen der Poesie, zu entnehmen sei. In der Folge erklärt er nun aber beides miteinander, wie denn auch beides in der Neumenschrift unablöslich verbunden ist. Über die melodische Bedeutung der Akzente braucht er freilich keine Worte zu verlieren, teils weil sie bekannt, teils weil sie für die Erklärung der Neumenschrift wenig ergiebig ist. Jeder weiß, daß der Akut eine Erhöhung oder Schärfung des Stimmtones bedeutet, der Gravis dagegen eine Senkung oder Schwächung, und der Zirkumflex, wie auch seine Form erkennen läßt, beides verbindet, also einen hohen und einen folgenden niedrigeren Ton anzeigt; so auch die Klinis (so heißt derselbe in der alten Musiktheorie) in der Neumenschrift. Wenig ergiebig aber ist die melodische Bedeutung der Akzentzeichen für die Musiktheorie, weil die Bezeichnung „hinauf“ oder „hinab“, die mit Akut und Gravis gegeben ist, wegen ihrer Unbestimmtheit nicht eben viel besagt. Tatsächlich ist ja auch mehrfach bezeugt und allgemein anerkannt, daß die Neumenschrift in melodischer Beziehung überaus unvollkommen war und vorwiegend zu rhythmischen Zwecken erfunden wurde. Daher geht unser Autor unter Voraussetzung der bekannten melodischen Bedeutung der Akzentzeichen gleich dazu über, den ihnen zukommenden rhythmischen Wert zu erläutern.

Ist die einfache Neume kurz (4—5), so schmelzen die Akzente, oder, wie aus der näheren Erklärung zu ersehen ist, schmilzt der Gravis zu einem Punkt, bzw. punktähnlichen Zeichen zusammen; unter Punkt wird, wie sich gleich zeigen wird, ein Zeichen verstanden, das mit einem einfachen Federdruck gemacht wird, gleichviel, ob es als runder Punkt oder als gerade oder gebogene Linie erscheint. Dem Punkte als Zeichen der Kürze wird als Längezeichen die Produkta, d. h. die hinausgezogene Linie, also der unverkürzte Akzent entgegengesetzt (5). Die Erscheinungsform sowohl des Punktes als des Längezeichens ist nun in der Neumenschrift eine dreifache; es gibt drei Zeichen für die kurze Note, alle drei einem Punkte ähnlich gestaltet, und desgleichen drei Zeichen für die lange Note (Neume), alle eine hinausgezogene Linie darstellend.

Die Erscheinungsformen des Punktes sind die Brevis, der (verkürzte) Gravis und die Supposita. Die Zeichen dafür stehen über jedem dieser Worte (6) und noch einmal zusammen über dem Zwischenraum zwischen brevi und et[1]) und ein drittes Mal links oben auf dem Rande (II). Wie aus dem Namen der ersten Form hervorgeht, ist die Brevis, der eigentliche Punkt, die Normalform für die kurze Note, weil sie am entschiedensten verkürzt ist. Sie ist in der Neumenschrift sofort unmißverständlich zu erkennen, während die beiden andern Formen sich der Gestalt der prosaischen Akzentzeichen nähern. Als die drei Formen für die lange Note nennt der Text Produkta, Akut und Zirkumflex (6). Statt des Gravis erscheint hier die Produkta (im engeren und speziellen Sinne) als Normallänge noch vor dem Akut; der Gravis scheidet ganz aus. Es scheint also, daß die Formen für die Kürze zunächst aus dem Gravis gebildet wurden. Dasselbe ist auch von Kennern schon öfter behauptet worden. Pothier sagt (in der Übersetzung von Kienle „Der gregorianische Choral“ S. 42): „Der Gravis erhält, wo er nicht mit dem Akutus verbunden ist, Form und Namen des Punktes“ und (S. 40): „Der Akutus bleibt fast unverändert, indes der Gravis durch eine dem Kalligraphen natürliche Handbewegung allmählich verkürzt und zuweilen zum Punkt wird“. Fleischer führt ergänzend aus, daß der Punkt teils aus dem Gravis entstand,

römische (I, II . . .), um die Zeilen der Randglossen zu bezeichnen. Beides bezieht sich auf das Faksimile, das man immer vor Augen halten wolle.

[1]) Der Punkt über dem letzten Buchstaben von brevi gehört nicht zu diesem; i hat in unserem Dokumente keinen Punkt.



teils aus dem bekannten Kürzezeichen der Metriker, und daß der Gravis auch als ganz kurze Linie erscheint (in den „Neumenstudien“ an verschiedenen Stellen). Während nun unser Text für den Akut und Zirkumflex die Zeichen schon oben gegeben hat, bleibt er uns das der Produkta schuldig, aber er hat ja gleich anfangs gesagt, daß die Neumen alle aus den Akzentzeichen geworden seien; die Produkta wird also eine Modifikation von Akut oder Zirkumflex sein. Es scheint, daß er die Bezeichnung „Produkta“ für die eigentliche und normale Länge als bekannt voraussetzt. Auf dem Rand links oben sind die drei Zeichen gleich unterhalb der Kürzezeichen zusammengestellt (III). Darnach ist die Produkta ein Akut, oder wie man in der Neumensprache sagt, eine Virga mit einem Punkt oder Strichlein, also oben verdickt. Auf die Bedeutung dieses Strichleins hat zuerst Dechevrens aufmerksam gemacht; es findet sich auch bei Guido v. Ar. und Aribo als Zeichen der Notendehnung. Nach dem Gesagten sind die Neumenzeichen wie rücksichtlich der melodischen, so auch rücksichtlich der rhythmischen Bedeutung symbolischer Natur, d. h. die Schrift deutet das Steigen und Fallen, aber auch die Dauer der Töne nach Möglichkeit an. Bei dem Akut und Zirkumflex ist die melodische Bedeutung bekannt; bezüglich der rhythmischen werden wir hier belehrt, daß die durch dieselben wiedergegebene Neume einen langen Ton bezeichnet. Vom Zirkumflex ist dies entweder so zu verstehen, daß die beiden Töne der Clinis (wie sie in der Neumensprache genannt wird) einzeln oder daß sie zusammen denselben Wert wie der Akut haben. Unser Text gibt darüber keine Auskunft. An und für sich ist das erstere wahrscheinlicher, da der Zirkumflex ja den Akut schon enthält und noch den Gravis hinzufügt. Da aber die zirkumflektierte Silbe in der Metrik als einfach lang gilt, so ist auch das andere denkbar, obwohl in der Musik immer deutlich zwei Töne gesungen werden, also hierin die Musik doch sich in Gegensatz zur (späteren) prosaischen Aussprache setzt.[1]) Bei dem dritten Zeichen, welches geradezu „gedehnt“ bedeutet, kann man wohl nicht gut anders als eine stärkere Dehnung voraussetzen. Wozu wäre der Akut noch besonders mit dem Strichlein versehen worden, wenn er, obwohl neben dem unveränderten Akut gebraucht, nicht eine längere Dauer bedeutete? Die Doppellänge wird auch von Aribo ausdrücklich bezeugt, und so hat schon ehedem Dechevrens die Produkta aufgefaßt. Unser Autor spricht nicht ausdrücklich von einem dreifachen Notenwerte; aber er stellt doch die Produkta selbständig neben den Akut, ohne daß irgendwie zu sehen wäre, was ihn bestimmen konnte, rhythmisch ganz identische Formen nebeneinander zu stellen. Drei Notenwerte lassen sich aus den Musiktheoretikern des Mittelalters ziemlich evident aufweisen (vgl. Gietmann, Die Wahrheit in der gregorianischen Frage S. 24—29). Vielleicht sind daher auch bei den drei Formen des Punktes Modifizierungen der kurzen Note anzunehmen, wie es denn auch in der griechischen Kirchenmusik Kürzen und Halbkürzen gibt. Dechevrens ist geneigt, ähnliche Modifikationen der Kürze auch im okzidentalischen Choral anzunehmen. Wir werden darüber von den Theoretikern nicht näher unterrichtet; ebensowenig darüber, ob es nicht auch wenigstens in der Praxis solche Längen gab, welche anderthalb Kürzen gleichkamen. Dechevrens hat bei der Umschreibung der Choralmelodien sich öfter die Freiheit genommen, von dieser Voraussetzung auszugehen. Das ist ganz verständig, obschon die lückenhafte Theorie der Alten hier keine ausdrückliche Bestätigung darbietet. (Vgl. die letzte Anm. über das tatsächliche Schwanken der Tonwerte).

Bei den Kürzezeichen dürften die drei verschiedenen Schreibweisen vielleicht auch anders erklärt werden können. Die Namen weisen darauf hin, ohne jedoch das eben Bemerkte auszuschließen. Gravis besagt „tief“, Supposita „unter-“ oder

[1]) Hier sind die Handschriften zu vergleichen, die den Zirkumflex bald unbezeichnet lassen, bald aber auch durch die Zeichen von Kürze und Länge (c und t oder Strichlein an der Spitze) näher bestimmen. Wenn der Gravis auch hier den Wert der Kürze hat, so ergibt sich als fernerer Wert $1\frac{1}{2}$ Länge. Auch der Akut, wo er allein steht, erhält nicht selten den Romanus-Buchstaben c als Zeichen der Kürze.



„nachgesetzt". Erst die weiterhin vom Autor gegebenen Beispiele in Verbindung mit den Zeichen des Randes geben näheren Aufschluß. Der Text hat bis jetzt die einfachen Neumen vorgeführt, die folgenden Beispiele sollen die Zusammensetzung derselben darstellen. Bei dieser Gegenüberstellung von einfachen und zusammengesetzten Neumen fällt auf, daß der Zirkumflex oder die Clinis, die doch bekanntlich zwei Töne enthält, zu den nicht zusammengesetzten Neumen gerechnet wird. Zur Erklärung können wir nur sagen, daß die Akzentzeichen, deren eben drei sind, den Ausgangspunkt der Erörterung bilden, diese drei Formen also als **Grund**formen betrachtet werden; das aber gibt ein gewisses Recht, sie auch alle zusammen die „einfachen" Formen zu nennen. Oder aber, der Autor will nur die zweite Hälfte, den unverkürzten Gravis, beachtet haben, also die eigentliche flexa („Geneigte"), die aber nur in der Verbindung mit dem Akut als Zirkumflex erscheint.

Bevor wir nun zu den Beispielen übergehen, ist noch ein Dreifaches zu bemerken. Bei der Zusammensetzung der kurzen Neumen mit den langen, ergeben sich mancherlei Modifikationen in der Neumenschrift, und darum befaßt sich der Autor, der gar nicht die Absicht hat, das ganze Neumensystem erschöpfend zu erörtern, vorzüglich mit der Art, wie die kurzen und die langen Neumen sich verbinden, und gibt überhaupt nur einzelne Proben der Zusammensetzung, wie aus den viel zahlreicheren Zeichen der Handschriften zu ersehen ist. Zweitens ist zu beachten, daß uns die Kontrolle der Beispiele aus den Handschriften dadurch erschwert wird, daß uns für mehrere Beispiele gar kein Neumentext mehr vorliegt, und daß auch in der Zeit der Abfassung des Schriftstückes die Handschriften nach dem Zeugnis der Schriftsteller durchaus nicht überall miteinander übereinstimmten. Drittens war vielleicht derjenige, von dem die Randglossen sind, bereits in einer ähnlichen Lage, d. h. hatte nicht dieselben Handschriften und nicht alle diese Beispiele in Neumenschrift zur Hand. Obwohl demnach die Neumenzeichen des Randes nicht allen unsern Wünschen entgegenkommen, so beleuchten sie doch die Textworte, auf die sie sich der Reihe nach beziehen, in höchst interessanter Weise.

Es heißt im Text (7) zunächst allgemein, daß sich die Neumen bis zu fünf und sechs miteinander verbinden. Schon Guido von Arezzo schrieb im Mikrol. K. 15: „Wie man in der Metrik Buchstaben und Silben, Teile und Füße und Verse unterscheidet, so gibt es auch in der Musik Klänge, d. h. Töne, die allein, zu zweien oder zu dreien sich zu musikalischen Silben vereinigen, sowie diese wiederum einzeln oder verdoppelt eine Neume, d. h. einen Melodieteil bilden". Es gibt also außer den einfachen noch größere und kleinere Gruppenneumen; kleinere Gebilde bestehen aus wenigen Einzelneumen, bilden musikalische Silben oder Worte, und in diesen muß man das Gegenstück zu den metrischen Versfüßen und den Unterschied von Lang und Kurz suchen. So werden denn die rhythmischen Glieder des Chorals vom Autor nach Längen und Kürzen in ihre Teile aufgelöst, und der Erklärer auf dem Rand, wer er immer sein mag, folgt dem Texte Schritt für Schritt. Als Beleg für die Zusammensetzbarkeit der Neumen im allgemeinen gibt dieser (in der nächsten Zeile der Randzeichen IV) den Torculus, das Quilisma und den Podatus, die in den Handschriften auf jeder Seite stehen. Wie sie rhythmisch aufzufassen sind, ergibt sich erst aus dem Folgenden. Wenn der Text weiter von dem Auf- und Absteigen größerer Neumengruppen bis zur Oktav der Tonart und bis zum Ergänzungston (Proslambanomenos) unterhalb des ersten Tones der Tonleiter spricht (7 ff.) und für das Steigen zwei Beispiele namhaft macht, für das Absteigen eines, so genügt dagegen dem Glossator (V) ein längeres Gruppenneuma, das sich erst hoch aufschwingt und dann eine Reihe von Stufen fällt. Wenn man die Neumen zum Traktus Dom. I. Quadrag. Commovisti bei Dechevrens Études musicales III. p. 264 und die Quadratnoten im Graduale von Solesmes zum Alleluja auf das Fest des heil. Martinus vergleicht, so sieht man, daß die Glosse aus beiden Beispielen das Charakteristische zusammenfaßt, ohne eines Note für Note wiederzugeben. Das Aufsteigen bis zur Oktav und die Virga mit dem Strich



auf der obersten Stufe trifft zu. Sonst wird auch hier das rhythmische Verhältnis nicht näher bestimmt. Anders in dem, was nun folgt. Der Text nennt eine Probe für die Verbindung einer Brevis mit einer Länge (10—11); zur Erläuterung werden auf dem Rande (VI) die Bestandteile zweier Beispiele, die als Silbenneumen aufzufassen sind, gesondert nebeneinander gestellt: zwei Punkte und ein Zirkumflex, d. h. ♪ ♪ und ♪♩ oder ♫, je nach der Auffassung des Zirkumflexes. Daneben steht ein in seine Teile aufgelöstes Quilisma; der Glossator erkennt also in dem ersten Teile desselben ebenfalls die (wiederholte) Brevis, wie weiter unten (13) auch der Text die Tremula, so nennt er das Quilisma, als eine aus zwei Breves und dem Akut bestehende Neume erklärt. An unserer Stelle trägt die Virga oben das Strichlein, und Aribo macht gerade auf die Tremula aufmerksam, wo er sagt, daß das Strichlein den Ton verlängere.

Wir sehen aus dem Fall des Quilisma, daß die Breves hier nicht als zwei runde Punkte, sondern als kleine gewundene Striche geschrieben wurden, wahrscheinlich weil der Vortrag ein anderer, nämlich ein tremulierender war. Nach Fleischer wurde schon bei den Indern dieses Tonzeichen als aufsteigender Triller ausgeführt; die Bezeichnung Tremula (Zitternote) setzt dieselbe Anschauung voraus. Im Grunde waren es nur zwei Töne, die tremulierend verbunden wurden, meist im Intervall der Terz. Daher finden wir in einem Manuskript der Königl. Bibliothek von München aus dem 10. Jahrhundert das Quilisma mit Buchstaben als eine zweistufige Neume wiedergegeben (Lambillotte Clef des mélodies grégoriennes gegen Ende). Von der tremulierenden Ausführung des Quilisma sagt Aribo: „Die Tremula ist eine Neume, die wir sonst Stufenneume oder Quilisma nennen." Ganz ähnlich Berno von Reichenau und der Monachus Engolismensis (Fleischer a. a. O. II. S. 115). Diese Gleichstellung der Tremula und des Quilisma scheint indes auf einem späteren Mißverständnis zu beruhen; Hucbald und Guido von Arezzo verstehen unter Tremula allem Anschein nach eine mittelzeitige Neume, d. h. eine solche, die zwischen dem Punkt und der mit einem Strichlein versehenen Virga in der Mitte stand, also die sogen. Communis, welche doch öfter verlängert wurde und dann gern mit dem Strichlein als dem besondern Zeichen der Verlängerung versehen wurde (Mikrol. K. 15). Guido bezieht das Wort ausdrücklich auf die Zeitdauer und nicht auf die Vortragsweise (tremulam mornlam, i. e. varium tenorem a. a. O. bei Migne P. L. 141, 394). Vgl. zu dieser Bedeutung der Tremula Gietmann, Die Wahrheit in der gregor. Frage S. 24 und 29 Anm. Es drängt sich also die Vermutung auf, daß unser Autor erst nach Guido gegen Ende des 11. Jahrhunderts geschrieben hat, weil er das Quilisma als Tremula auffaßt und es als dreistufige Neume, als Scandicus erklärt (drei aufsteigende Noten, von denen die beiden ersten kurz sind). Denn daß im Text unter der Tremula das Quilisma zu verstehen ist und nicht etwa ein fremder Glossator auf dem Rande diese Verwechslung verschuldet hat, wird daraus ersichtlich, daß in dem unten von ihm angezogenen Beispiele Ex ore infantium aus dem Introitus SS. Innocentium (bei Dechevrens Études III. S. 322) ein Quilisma steht. — Das Beispiel des Textes (11) hat der Glossator vielleicht nicht gefunden, oder las es in seiner Handschrift anders. Sollte der Autor es mitten aus der Vesperantiphon zum Magn. I. Dom. Quadr. genommen haben? Da steht aber bei Dechevrens Vesperale p. 25 Gravis und Akut; der Autor müßte also das Wort Brevis im weiteren Sinne als Kürze genommen haben, obwohl der Text schließen läßt, daß er zuerst Beispiele für die Brevis zum Unterschied vom Gravis geben will und weiter unten für den Gravis besondere. Von diesem Beispiel des Textes müssen wir also absehen; aber die Randglosse ist klar.

Wir gehen nun weiter. Es folgt im Texte und auf dem Rande (11. u. VII) die Zusammensetzung aus Brevis und Liquida mit dem Beispiel Circumdederunt me, dessen Neumen bei Dechevrens (Études III. S. 256) zu lesen sind. Da steht der sogen. Epiphonus, die aufsteigende „liqueszierende" Neume, deren zweiter Ton eine ganz kurze Ornamentnote ist. Unser Text sagt, daß die erste Note in dem angeführten Beispiel kurz sei; die Brevis wird hier ebenso geschrieben wie im Quilisma, und so erscheint sie auch auf dem Rand unseres Dokumentes. Sonst findet man allerdings den Epiphonus mit nur einer gebogenen Linie geschrieben. Die Schreibweise, die wir vor uns haben, wird eine lokale Eigenheit sein; auch beim Quilisma scheint ein Strichlein zuviel zu sein, da nur zwei kurze Töne zu bezeichnen sind und so findet es sich auch einfacher geschrieben, umgekehrt kommt der Podatus, dem wir sogleich begegnen, bisweilen komplizierter mit zwei kleinen Strichlein geschrieben vor, (für letzteres vgl. Pothier bei Kienle S. 60). Vielleicht aber wollte unser Glossator gleich zwei Epiphoni schreiben, wie er im ersten Beispiel (VI) auch zwei Breves schrieb. Es



ist nicht zu zweifeln, daß es sich um den Epiphonus handelte.[1])

Eine weitere Zusammensetzung (11—12) verbindet Gravis und Longa (Akut); das weist auf eine der Podatusformen hin, die auf dem Rande stehen (VIII), und einen Podatus hat auch das Beispiel Tertia dies bei Pothier-Kienle a. a. O. S. 252. Ob der abgerundete oder der rechtwinklige Podatus gemeint ist, sagt der Text und die Notenschrift bei Pothier nicht. Der Rand gibt beide Formen und (an zweiter Stelle) noch die Verbindung von zwei Graves mit dem Akut. Wir haben also hier sogar drei oder vier verschiedene Schreibweisen des Gravis: abgesondert als kleine horizontale Linie, oder als etwas geschweifter Strich, oder als eine mit dem Akut eckig oder rundlich verbundene etwas schräge Linie. Alle diese Formen sollen, da sie Formen des Gravis sind, eine kurze Note bedeuten. Da sich aber der abgerundete und der eckige Podatus öfter in derselben Zeile neben einander finden, so ist eine Verschiedenheit der Auffassung nahe gelegt. Pothier meint (a. a. O. S. 59), daß die eckige Form nur stärker markierte Töne bezeichne. Dechevrens nimmt im letzteren Falle den ersten Bestandteil als Länge, die eckige Art des Podatus also für die Umkehrung der Clinis, die sonst freilich vermißt würde. Das widerspricht unserem Glossator, wenn man nicht annimmt, daß zu seiner Zeit zwar die doppelte Form des Podatus noch erhalten war, aber der Unterschied der Bedeutung nicht mehr fest gehalten wurde; später verschwindet, wenigstens mit dem 12. Jahrhundert, die eckige Form aus den Handschriften und Neumentabellen (vgl. Dechevrens a. a. O. S. 55 u. 89 und Pothier S. 58 mit der Bemerkung S. 59, daß der Podatus in der guidonischen Zeit zwei Formen habe). Schrieb also unser Glossator nachher, so würde man begreifen, warum er zwar die beiden Formen vorlegt, aber sie in der Bedeutung einander gleichstellt, nämlich auch dem eckigen Podatus eine Kürze, d. h. einen Gravis zuteilt. Weiter unten noch ein Wort über den Gravis überhaupt, das eine Aufklärung geben dürfte.

Nun kommt (12) die Zusammensetzung aus Gravis und Produkta oder Zirkumflex mit dem Beispiel, offenbar für die zweite Möglichkeit, der Vesperantiphon Euge serve bone, die (Dechevrens Vesp. p. 104) die Zusammensetzung aus Gravis und Zirkumflex mit einer vermittelnden Ornamentnote (wie oben und gleich unten sogleich wieder das Quilisma) aufweist. Ganz ebenso lesen wir es auf dem Rand (IX). Der Gravis ist hier fast zu einem runden Punkt geworden. Daß auch der Text hier in dem Ancus einen Zirkumflex findet, zeigt, daß nicht nur der Glossator, sondern auch der Verfasser des Schriftstückes nach Guido von Arezzo geschrieben haben muß. Ja noch mehr; aus dem Wortlaut des Textes muß man schließen, daß erst mit dem folgenden Beispiel die dreiteiligen Neumen besprochen werden, daß also in unserem Falle die Ornamentnote zwischen Gravis und Zirkumflex nicht etwa übergangen ist, sondern daß der Autor wahrscheinlich eine vereinfachte Lesart vor sich hatte. Der Glossator hingegen fand in den St. Gallischen Büchern die dreiteilige Neume. Auch das würde darauf führen, daß der Autor nicht sehr früh lebte, und daß der Glossator in seinen Handschriften ältere und bessere Lesarten vor Augen hatte. Vgl. unten zum letzten Beispiele.

[1]) Der Punkt, welcher vor dem besprochenen Zeichen zu stehen scheint, ist ein Flecken im Papier, nichts weiter. So muß auch die ganze Punktreihe, die sich auf dem Rand links von oben nach unten zieht, nicht beachtet werden; sie ist beim Ziehen der Linien für den Text entstanden und entspricht diesen in gleichen Abständen genau. Dagegen lesen wir in derselben Reihe VII mit der genannten Neume noch drei und (mit vel bezeichnet) noch eine vierte, die dem Texte beigeschrieben worden sein mögen, ehe der Glossator sich entschloß, den ganzen Text mit Zeichen zu erläutern. Diese mußte er dann, da weiter unten das Papier abgerissen war, ziemlich hoch links hinaufrücken; die erwähnten Beispiele für die lange Neume blieben aber stehen. Merkwürdig ist, daß der Zirkumflex hier durch den Ancus und den Cephalicus vertreten ist. Diese hießen später flexa sinuosa und flexa semivocalis; vgl. Pothier-Kienle a. a. O. S. 46 und Lambillotte a. a. O. am Schluß in der Ottenburger Neumentabelle, wo die flexa sinuosa und, im pes (podatus) semivocalis enthalten, die flexa semivocalis zu erkennen ist. Die Gleichstellung beider mit der Clinis (dem Zirkumflex) gehört jedenfalls der Zeit an, da die eigentliche Bedeutung von Ancus und Cephalicus verloren ging (11.—12. Jahrhundert.) Der Text nimmt weiter unten den Ancus ebenfalls als Zirkumflex.

Da wir über das Quilisma oder die Tremula, die sich im Text und auf dem Rand (noch IX) anschließt, bereits das Nötige gesagt haben, so gehen wir gleich auf die Coagulata über, die nach dem Text aus drei Akzenten, nämlich zwei Akuten bestehen soll, denen eine Supposita folgt (14). Das Beispiel weiß ich nirgends wiederzufinden. Die Supposita ist etwas rätselhaft; aus der Benennung ist nur zu erschließen, daß sie immer unter oder nachgesetzt wird, also eine kurz nachklingende Note bedeutet. Auf dem Rande (X) sehen wir unter Vernachlässigung des Strichleins, welches (wie das eine Zeile höher stehende) kein Notenzeichen, sondern bei der Linienzeichnung, wie bemerkt, entstanden ist, als wirkliche Neumen zwei Akute, deren letzter mit einem ornamentalen Anhängsel versehen ist. Der erste Akut ist tatsächlich der Produkta gleich, weil oben verdickt. Dann folgt ein durch ein Strichlein abgeschnittener Zirkumflex, wie ähnliche Formen z. B. bei Dechevrens (II. p. 344) aus den Handschriften angeführt werden; vgl. Pothier a. a. O. S. 58 unter Climacus. Die Supposita ist also die kleine Linie, welche den Zirkumflex abschneidet, im Grunde also ein Gravis, aber als angehängte Note verwendet. So erklärt sich, warum alsbald im Text (16) gesagt wird, bei der Triangulata (dem aus drei Punkten bestehenden Trigon) könne noch eine Supposita-Gravis beigefügt werden; auf dem Rande (X) sehen wir denn auch abermals einen Gravis beigeschrieben. Es folgt ein Akut und eine Produkta, entweder weil der Glossator (wie soeben bei der Coagulata) glaubt, es könne die eine oder die andere Longa stehen, oder weil das im Texte genannte Beispiel wirklich beide aufwies. Oder soll der Akut als ausgewischt gelten? Wir haben nur im Graduale von Solesmes die Quadratnoten zu Loquetur Dominus (19. Juni). Aus ihnen läßt sich aber der Text und das Zeichen auf dem Rand begreifen (siehe die beigedruckten Noten).



Die erste Formel entspricht genau den Worten des Textes (15 f.): die drei ersten Kürzen auf der Silbe que bilden die Triangulata in tribus gradibus, die vierte Kürze, die Supposita, endlich das folgende Viertel die Longa. Das ist zugleich die erste Formel auf dem Rande der Handschrift, nur daß noch eine Produkta (halbe Note) beigefügt ist (X). Daß nun der Glossator noch die zweite Formel beigesetzt (XI), scheint seinen Grund darin zu haben, daß er überhaupt die ganze Neume etwas verändert in seiner Handschrift fand. Hier ist die Kombination der vier ersten Noten etwas verschieden, indem die drei letzten als Climacus näher verbunden sind, und die oberste Note eben darum verlängert ist. Ferner schließt sich nun gleich eine Doppellänge unter derselben Ligatur an. Beide Versionen unterscheiden sich ganz unerheblich; wir dürfen also annehmen, daß die abweichende Lesart seiner Handschrift den Glossator veranlaßte, die Gruppenneume zweimal in etwas verschiedener Form zu schreiben. Es kann noch beigefügt werden, daß der Akut in der zweiten Formel nicht notwendig als Länge genommen werden muß. Denn gerade diese Formel weist in den St. Galler-Neumen oft ein c als Zeichen der Verkürzung über dem Akut auf; dadurch werden aber die Formeln sich noch ähnlicher. Dem Glossator mochte überhaupt der Trigon auf drei Stufen nicht behagen, und er schrieb darum schon im Text ein brevibus über gradibus, setzte aber auf dem Rande derjenigen Formel, welche den Text aufs treueste übersetzt, die zweite, welche den Trigon vermeidet, bei. In der Tat hat dieser in dem besprochenen Text eine ganz ungewöhnliche Verwendung gefunden. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der Autor an einen Quartenschritt der Melodie gedacht. Abermals kommen wir also auf eine Verschiedenheit der Gesangspraxis. So belehren uns Text und Randglossen jede in ihrer Weise, sie erläutern und kontrollieren sich wechselweise.

Wir wissen nunmehr ziemlich genau, wie sowohl der Verfasser des Textes als der Schreiber der Randneumen die in Rede stehenden Noten und Notengruppen rhythmisierten. Daß beide, Text und Randglossen, von einer Hand stam-

men, läßt sich nicht erweisen, ist sogar wenig wahrscheinlich. Es drängt sich anderseits die Überzeugung auf, daß die Erläuterung des Textes nicht viel später beigeschrieben worden ist. Die Übereinstimmung ist eine nahezu vollständige. Da nun der Text selbst schwerlich in vorguidonischer Zeit geschrieben ist, die Neumen auf dem Rande aber auch nicht auf eine sehr späte Zeit schließen lassen, so müssen wir das ganze Dokument, so wie es vorliegt, als einen Zeugen aus dem Ende des 11. Jahrhundert betrachten. Es fällt also in jene Zeit, da die Kenntnis der Rhythmik bereits in Abnahme begriffen war; gerade in einer solchen Zeit findet man sich veranlaßt, die fast vergessene Lehre schriftlich festzuhalten und so vor dem Untergang zu retten. In dieser und jener Einzelheit mag also unser Schriftstück schon nicht mehr die alte Lehre vortragen; aber im allgemeinen haben wir keinen Grund, die Glaubwürdigkeit desselben zu bezweifeln, *zumal da es mit den ältesten Handschriften und mit mehrfachen anderen Zeugnissen wohl übereinstimmt.* Ein vollständiges System der Neumendeutung gibt es im übrigen durchaus nicht. Natürlich behandelt die Glosse auch nur die in St. Gallen oder im Bereich der St. Galler Schule gebräuchliche Notation; wie weit aber diese mit der Praxis anderer Kirchen stimmte, ist eine neue Frage. Prof. Wagner hat sich jüngst mit der Untersuchung derselben beschäftigt; darüber schon unter I.

Um schließlich auf den schon oben angeregten Zweifel zurückzukommen, ob die Unterscheidung von je drei Formen für die kurze und die lange Neume nicht auch einen Unterschied in der Sache, d. h. in der wirklichen Tonmessung bedeute, ob also die drei langen Neumen eine verschiedene oder die gleiche Länge, und ebenso, ob die drei kurzen Neumen ein gleiches Dauermaß haben, oder ob es auch Halbkürzen gab, so können wir das über die drei Zeichen der langen Neume oben Gesagte nur wiederholen: es ist kein Grund ersichtlich, warum der Akut manchmal mit dem Strichlein oder Punkt an der Spitze versehen wäre, wenn dadurch nicht eine andere Tonmessung angedeutet würde. Der Zirkumflex ergibt ohnehin eine Verschiedenheit unter den drei langen Neumen, entweder ♩‿♩ oder ♫, wenn wir dem Akut den Wert eines Viertels geben. Jener modifizierte Akut hat auch einen Namen (Produkta = „gedehnte" Note), der neben dem öfter gebrauchten Longa (Länge) auf eine Doppellänge hinweist; dann kommen die durchschlagenden Zeugnisse von Aribo, Guido und Hucbald dazu. Wir müssen daher dem mit einem Strichlein versehenen Akut den Wert einer halben Note geben. Möglich, daß ihm unter gewissen Verhältnissen auch der Mittelwert ♩. zukam. Daß der modifizierte Akut im Texte einmal schlechthin Akut genannt wird („besteht aus zwei Akuten"), obschon auf dem Rande für den einen Akut eine Produkta steht, ändert daran nichts, beruht vielleicht auf Verschiedenheit der Handschriften.

Wie haben wir aber weiter über die drei Formen der kurzen Neume zu urteilen? Aus der Anwendung, welche der Gravis und die Supposita in den Beispielen finden, aus der Zusammenstellung Supposita-Gravis und aus dem Umstande, daß der Gravis auf dem Rande zweimal ganz wie die Supposita eine kleine horizontale Linie, und umgekehrt die Supposita einmal wie der Gravis eine schräge Linie darstellt, also aus den miteinander abwechselnden Formen und Benennungen ist zu erschließen, daß sie wesentlich gleichwertig sind und sich nur durch die Stellung, d. h. dadurch unterscheiden, daß der Gravis als letzte Note einer fallenden Notengruppe den besonderen Namen Supposita oder Supposita-Gravis führt. Der Gravis zu Anfang einer Neume bedeutet dann einfach die „tiefe" Note. Für die Brevis (den runden Punkt) ist die Gleichwertigkeit mit jenen beiden schwerer zu erkennen. Er wird zwar im Quilisma, wie der Gravis im abgerundeten Podatus, mit dem Akut zusammengeschrieben; aber Podatus und Quilisma sind sonst zu verschieden, als daß wir daraus allein etwas schließen könnten.[1])

[1]) Daß die Darstellung unseres Dokumentes nicht erschöpfend ist, sieht jeder, der weiß, wie zahlreich die Neumen von St. Gallen sind. *Einige Behauptungen sind auch sicher zu beschränken.* So erscheint die kleine Linie, die Supposita heißt, mitunter mit dem Strichlein versehen, gilt also dann offenbar als *Länge*; umgekehrt trägt, wie schon gesagt, die einfache Virga, der Akut, öfter ein kleines c an der Spitze und ist dann (nach der Notkerschen Erklärung der Romanusbuchstaben) *kurz*. Der Zirkumflex wird nicht selten mit dem Strichlein oder dem Buchstaben t versehen und ist dann *länger* als die gewöhnliche Länge. Die Produkta nimmt auch die *horizontale* Lage an, bleibt dann aber offenbar, was sie vorher war, da die Lage nur die melodische Bedeutung der absteigenden Note angeht. Aus dem schwankenden Werte solcher Neumen muß man wohl schließen, daß das Prinzip unseres Autors so verstanden werden muß: Gravis und Supposita sind in zusammengesetzten Neumen (von denen er zunächst zu reden scheint) *der Regel nach* kurz, wie überhaupt in tonreichen Neumengruppen die kurzen Töne vorherrschen werden; ebenso bedeuten die längeren Formen der Akzente *der Regel nach* lange Noten und stehen insofern den anderen drei gegenüber. Aber bisweilen, mehr ausnahmsweise, können der einfache Akut und der Zirkumflex verkürzt werden, und wird die kurze horizontale Linie als Länge behandelt. Die Zweideutigkeit wäre vermieden worden,

Soviel ergibt sich zur Evidenz aus unserm Schriftstück, daß in den Kreisen, denen unser Autor und sein Glossator angehörten, eine genau geregelte Tonmessung in Übung war. Wenn man ferner die Handschriften mit diesen und anderen theoretischen Bestimmungen vergleicht, so fällt in die Augen, daß die lautlichen Verhältnisse des Textes, wenigstens in dem 10. und 11. Jahrhundert mit dieser Tonmessung nichts zu tun hatten. Es waltet hier ein lediglich musikalisches Prinzip. Da läßt sich nun vernünftigerweise nichts anderes annehmen, als daß die langen und kurzen Noten in einer gewissen Ordnung regelmäßig aufeinander folgten oder miteinander verbunden wurden, d. h. daß eine feste Zeiteinheit, ähnlich derjenigen, welche wir Takt nennen, der Zeitmessung zugrunde lag. War dies etwa ein Viertel, also zwei Kürzen, so würden wir freilich nicht von einem Takte reden, der ja regelrecht aus größeren Zeiteinheiten besteht; aber es bestände doch in dem alten Choral eine strenge Tonmessung, er wäre im eigentlichen Sinne mensuriert. Die Theorie der orientalischen wie der okzidentalischen Kirche führt uns in der Tat nicht weiter. Es ist aber aus ästhetischen Gründen vorauszusetzen, daß die Praxis größere Einheiten aus den mensurierten „Füßen" herstellte. Anhaltspunkte für diese Ansicht fehlen bei den Schriftstellern nicht. Doch führte es uns hier zu weit, wollten wir darauf näher eingehen. Man sieht aber, wie wichtig es ist, die von der Schule von Solesmes beharrlich abgelehnte Frage nach der Mensurierung des alten Chorals einer wiederholten wissenschaftlichen Behandlung zu unterziehen. Unbegreiflich ist, wie die Verfasser der Paléographie, welche die Anfangsworte dieses unseres Schriftstückes vorlängst zitiert haben (I. Bd. S. 102), es im übrigen ganz unberücksichtigt beiseite schieben konnten, so daß es Wagner gleichsam von neuem entdecken mußte. Die von Dechevrens schon vor Jahren gewonnenen Ergebnisse werden durch unser Dokument zum mindesten in allem Wesentlichen von neuem bestätigt.

wenn der Autor sich nicht an das einfache metrische Schema ◡ — gehalten, sondern von vornherein drei Notenwerte ♪ ♩ 𝅗𝅥: Brevis, Communis, Produkta unterschieden hätte. Unter Communis (doppelzeitige Neume) würde dann außer dem Akut auch der kleine horizontale Strich mitverstanden werden, der tatsächlich öfter verlängert erscheint. Es ist schon im Altertum die Gewohnheit der Rhythmiker, die Zeitwerte einfach als Kurz und Lang zu unterscheiden. Eine musikalische Rhythmik ohne drei Zeitwerte hat aber wohl nirgends bestanden.

III. Rhythmus des morgenländischen Kirchengesanges.

Die folgenden Erörterungen sind veranlaßt durch die Schrift **Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge, par Pierre Aubry, archiviste-paléographe, diplômé de l'École des langues orientales.** Paris, Welter. (84 S.; Fr. 7,50!) Der Verfasser war stets ein eifriger Anhänger der Schule von Solesmes und versichert auch jetzt, deren Sache gegen ihre Gegner zu vertreten. Er berücksichtigt unter diesen nur die sogen. Mensuralisten, die im Gegensatz zu jener Schule dafürhalten, daß der älteste Choral eine genaue, taktartige Tonmessung hatte. Unter den Verteidigern dieser Anschauung hält indes Aubry nur den Jesuiten Ant. Dechevrens für würdig, sich mit ihm eingehender zu befassen. Dieser selbst hat bereits mit einer vernichtenden Kritik geantwortet: **Le rythme grégorien, Réponse à M. Pierre Aubry, Annecy, Abry.** (70 S.; Fr. 1,25.) Die Schrift Aubrys ist so merkwürdig in ihrer Anlage und so schwach in ihren Beweisen, daß man fast zweifeln möchte, es sei voller Ernst damit. Von den 84 S. derselben sind an 40 nichts anders als eine Bestätigung eines der Beweise, welche die Mensuralisten geltend machen. Es war in der Tat ein dankenswertes Unternehmen Aubrys, eigens den Orient zu bereisen, um sich darüber Klarheit zu verschaffen, ob wirklich alle Liturgien des Orients im Kirchengesang eine genaue Tonmessung kennen. Und eben dies bestätigt er nun in ausgiebigster Weise, ganz in dem Sinne, wie es von Dechevrens und anderen längst behauptet und genügend nachgewiesen war. Demgemäß ist die Zeiteinheit (der *chronos*) „die Grundlage des Rhythmus im liturgischen Gesang des Orients, durch welche die melo-

dische Phrase zusammengehalten wird." „Stephanus der Lampadar definiert die Zeiteinheit, indem er sagt: sie ist die Zeitdauer, in der man ein bestimmtes Maß (Metrum) nach ebenso bestimmten Zeichen absingt. Welches sind die Bestandteile des *chronos?* Vier Elemente: die Senkung, die Hebung, das Geräusch und die Ruhe. P. Dechevrens vergleicht treffend einen Text des Aristides Quintilianus: Der Rhythmus wird bestimmt durch Hebung, Senkung, Geräusch und Ruhe. Der Lampadar fügt die erklärende Anmerkung bei: Wir nennen Senkung den Schlag der Hand aufs Knie, wodurch das Geräusch hervorgebracht wird; die Hebung ist nun das Ende des Zeitmaßes, d. h. die Zeit, da die Hand sich hebt und die folgende Senkung vorbereitet; die Ruhe fällt zwischen Senkung und Hebung, während die Hand unbewegt bleibt." „Die musikalische Periode setzt sich aus einer wechselnden Zahl rhythmischer Einheiten zusammen, die eben *chronoi* heißen und je nach dem syllabischen oder melismatischen Charakter der Melodie sich in verschiedentlich kombinierte Bruchteile zerlegen. Es gibt also kleinere Melodieteile als der *chronos;* in Ermangelung einer besseren Bezeichnung wollen wir sie Noten nennen. Somit behält der berühmte Text Guidos von Arezzo seine Geltung: der *chronos* entspricht der Neume, die Note dem Einzelklang oder Ton." Soweit die Worte Aubry's. Dieser *chronos* ist nicht identisch mit dem der alten Griechen; es liegt ein ganz anderes musikalisches Prinzip zugrunde. Der antike *chronos* war unteilbar, die kleinste Toneinheit; der *chronos* des Kirchengesanges dagegen kann mehrfach geteilt werden. Ebenso ist die Verdoppelung der Zeitdauer möglich. Die Zerlegung geschieht durch ein besonderes Zeichen in der Tonschrift, das gorgon[1]) heißt, andere Zeichen bedeuten die Verlängerung des Tones. Der *chronos* läßt übrigens ein verschiedenes Tempo zu, je nach dem Charakter der Melodie. Die Ausführung dieses Rhythmus ist übrigens im Orient ganz mechanisch und für einen Abendländer fast unleidlich.

Also Griechen und Armenier, Syrer und Kopten haben im Kirchengesange denselben mensurierten Rhythmus, und der abendländische Choral steht mit seinem freien Rhythmus in aller Welt vereinzelt da; unter gebildeten und ungebildeten Völkern war und ist, so viel wir wissen, die genaue Zeitmessung in der Musik die Regel und etwas anderes nur gleichsam ausnahmsweise zulässig. Diese Tatsache spricht um so mehr zugunsten der Mensuralisten, als der abendländische Choral vom Morgenlande herstammen muß und von dort aus in den verschiedensten Zeiten stark beeinflußt wurde. Schon der hl. Ambrosius entlehnt eine besondere Art des Psalmengesanges aus dem Orient, und diese verbreitet sich nach dem Zeugnis des hl. Augustin rasch überall hin (Migne 32, 770). Vom 6.—8. Jahrhundert fanden die mannigfachsten Beeinflussungen statt. Etwa seit dem 9. Jahrhundert wird die Musiktheorie des Ostens (das Achttonsystem, die Octoechos) herübergenommen. Manche Neumenzeichen tragen griechische Namen, und die Romanusbuchstaben sind nach dem Zeugnis des hl. Notker (9. Jahrhundert) griechischen Ursprungs. Bis auf unsere Tage ist der orientalische Kirchengesang in Rom nicht ganz unbekannt.

Die Absicht, ein so starkes Argument zugunsten des Mensuralismus zu entkräften, hat denn auch Aubry bewogen, seine Schrift zu veröffentlichen. Er hofft zu beweisen, daß sowohl im Orient wie im Okzident der freie Rhythmus des Kirchengesanges das ursprüngliche und echte war, daß im Abendland erst später durch das Aufkommen der mehrstimmigen Musik in manchen Köpfen die Idee angeregt wurde, auch auf den Choral die taktmäßige Tonmessung anzuwenden, und daß im Morgenlande der Einfluß der

[1]) Man kann in dieser Bezeichnung die Erklärung des seltsamen Wortes tremula für die schlichte mittelzeitige Note des gregorianischen Chorals finden; denn nimmt man dieses im aktiven Sinne (=Zittern erregend), so ist es mit jenem (=furchtbar) gleichbedeutend. Im Griechischen schwächt sich die Bedeutung „furchtbar" zu „schroff", „knapp", „schlicht" ab, und so wird man die musikalische Anwendung begreifen können. Das lat. Wort heißt in der Musik wohl nicht „tremulierend", da es auch Benennung der Zeit, der mora vocis. ist, nicht bloß der Note (Guido v. Arezzo).



mensurierten türkischen Musik das System des strengen Rhythmus in den liturgischen Gesang gebracht habe. „Der *chronos*", so sagt er, „reicht nicht über das Ende des 18. Jahrhunderts hinauf und ist nichts als die Reduktion des türkischen Rhythmus ... Es ist wahrscheinlich, daß die lateinische Kirche keine Ausnahme gemacht hat, und daß der oratorische Rhythmus des gregorianischen Gesanges, gegründet auf den Wortakzent und die Gleichheit der Töne, nur die abendländische Form einer umfassenden Kunsttradition der Kirche ist."

Der Beweis dieser These für das Morgenland müßte leicht sein, so sollte man meinen, da „wir erst im 19. Jahrhundert in den Musikreformatoren der Griechen und Armenier einer Reaktion gegen die vielgestaltigen und schwierigen türkischen Rhythmen begegnen, die mit der Annahme des *chronos* in den verschiedenen Kirchen abschließt." Die mensurierte Kirchenmusik des Orients datiert demnach sozusagen von gestern; die ganze Verbreitung der Reform mitsamt der Überwindung aller Schwierigkeiten in der griechischen, armenischen, syrischen und koptischen Kirche, also auf dem ganzen weiten Gebiete der orientalischen Liturgien fällt in das 19. Jahrhundert. Wie groß ist nun aber das Wunder, daß davon bei uns vor Aubry niemand etwas gewußt hat, daß der Orient selber davon heute nichts mehr weiß? Fürwahr es wird uns viel zugemutet, wenn wir nicht mit dem äußersten Mißtrauen eine solche These aufnehmen sollen. Allein die Beweise für eine Tatsache in so junger Vergangenheit werden wohl reichlich fließen und keinen Zweifel mehr übrig lassen! Sehen wir zu.

Die großen Reformatoren, denen wir den *chronos* verdanken, waren nach A. Chrysanthos von Madytos († 1843) und Baba Hampartsum (seine Reform nach Aubry um 1820). Der erstere war einer der drei „Erfinder der neueren Musikweise", sagt Papadopulos in seinen neugriechisch geschriebenen und 1890 zu Athen gedruckten „Beiträgen zur Geschichte der Kirchenmusik" (*Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*), „ein hochgebildeter Mann, der griechischen, lateinischen und französischen Sprache mächtig." Seine Gehilfen bei der Reform waren Gregorios der Lampadar und Churmuzios. Obwohl nun von ihm gerühmt wird, er sei mit der europäischen und arabisch-persischen Musik wohlvertraut gewesen, so lesen wir bei Papadopulos doch kein Wort von dem, was Aubry uns glauben machen will. Sein Verdienst bestand darin, daß er durch eine leichtere Tonbenennung und entsprechende Solmisation ungekannte Erfolge erzielte. Desgleichen wußte er „die alten Melodien" auf eine geeignetere Weise zu schreiben und revidierte die musikalische Theorie in einigen Punkten. Dann schrieb er ein paar musiktheoretische Werke, die als reiche Fundstätte angesehen werden für alle, welche sich mit griechischer Kirchenmusik befassen. Endlich schrieb er europäische Musik in griechischer Tonschrift und griechische Melodien in europäischer Weise nieder. So Papadopulos S. 332 ff. Dechevrens führt noch aus der Übersetzung von Bourgault-Ducoudray das eigene Zeugnis des Chrysanthos an. Er spricht nur von der Zerlegung des *chronos* und einer bequemeren Schreibweise, so daß man europäische und türkische Melodien damit wiedergeben kann. (Réponse à M. Aubry p. 23 s.) Nichts von einer ersten Einführung des *chronos*. Übrigens schreibt Chrysanthos nicht sich allein das genannte Verdienst bezüglich der rhythmischen Schreibweise zu, sondern seinen Vorgängern, und darüber berichtet auch Papadopulos, wo er von Petros dem Peloponnesier spricht (S. 318 ff.) Dieser Musiker von ausgezeichnetem Talente und wunderbarem Tongedächtnis starb 1777. Auch er vervollkommnete die Tonschrift und die Solmisation, aber unter Anwendung der damals und (teilweise) früher bei den Griechen gebräuchlichen Zeichen. Er war es nach Papad., der auch die Armenier in deren Patriarchalkirche darin unterrichtete, und dessen Methode dort noch in Übung ist. Nun leitete aber damals Baba Hampartsum den Gesang in dieser Kirche. — Also immer ist nur von der Tonschrift und der Methode des Singens die Rede, soweit unsere Frage in Betracht kommt. S. 175 erzählt Papad., daß zwischen dieser und der durch Chrysanthos durchgeführten Reform der

Notenschrift noch die des Jakobos liegt; aber auch bei dieser Gelegenheit wird nichts davon berichtet, daß damals die Zeitmessung des Kirchengesangs in der fraglichen Gestalt eingeführt sei. Von anderen Versuchen derselben Art, die Schreibweise zu verbessern, ist auch S. 312, 316, 317 die Rede, nirgends von dem Punkte, der uns hier beschäftigt.

Lehrreich ist die besondere Auseinandersetzung desselben Schriftstellers über die Tonschrift der griechischen Kirchenmusik. (S. 168 ff.) Nachdem er das System der melodischen und rhythmischen Zeichen und insbesondere auch die Zeichen für lange und kurze Töne erklärt hat, untersucht er das Alter der Notenschrift, indem er sich dabei auf eine Reihe angesehener Autoren stützt. Seine Gedanken können wir kurz so wiedergeben. Welcher Zeichen sich die ersten christlichen Jahrhunderte bedient haben, ist aus Mangel an handschriftlichen Belegen nicht ermittelt, obschon bereits im 4. Jahrhundert ein Synodalstatut bezeugt, daß man nicht aus dem Gedächtnis, sondern aus Büchern sang. Es scheint, daß die Bezeichnung der Noten durch Buchstaben (nach altgriechischer Weise) die herrschende war, und manche Proben derselben Schreibart finden sich noch in späteren Jahrhunderten. Seit dem vierten hatte man jedoch begonnen, die stenographisch verkürzten Zeichen, in denen sich allerdings noch Spuren der Buchstabenschrift entdecken lassen, in Anwendung zu bringen. Nach und nach bildete sich so die Häkchenschrift (Neumen-Notation) aus. Solange nämlich in der ältesten Zeit der Gesang sehr einfach war, bedurfte man nicht vieler Notenzeichen; aber mit der Entwicklung der melismatischen Musik wurden zahlreiche kleine Zeichen und Häkchen nötig. Das System wurde aber nachgerade so verwickelt, daß es mehrfach wieder modifiziert werden mußte. Ein solches modifiziertes System brachte Johannes Damaszenus (erste Hälfte des 8. Jahrhunderts) für den Orient und den Okzident in Aufnahme. Dieses System, noch fünfmal revidiert und verbessert, hielt sich im Osten bis auf diese unsere Zeit. Im Westen dagegen kam durch Guido von Arezzo eine neue Notenschrift auf, die aber das Mißliche hatte, daß sie nur die Höhe der Töne angab; „es mußte aber doch auch die Tondauer, d. h. der Rhythmus bezeichnet werden,“ und so kam man bald dazu, die sogen. Mensuralschrift zu erfinden. In früheren Zeiten war die europäische Musik, wie die Geschichte erweist, der orientalischen nahe verwandt und auch von dieser abgeleitet, wie aus technischen Benennungen und auch aus der Geschichte des hl. Ambrosius zu ersehen ist. Seinerseits anerkannte auch der Osten die Bedeutung des Ambrosius, und noch die neuesten Reformatoren der Musik entlehnten ihm dies und jenes. Das Werk dieser Reformatoren wurde nicht allgemein gebilligt; es wurde die Treue in der Wiedergabe der alten Gesänge durch die neue Schrift beanstandet. Allein obwohl bis 1830 der Gesang von der einen Partei nach der alten, von der andern nach der neuen Methode geübt wurde, hat doch keine der anderen den Vorwurf gemacht, die Melodien unrichtig wiedergegeben zu haben. — Wiederum schweigt also hier Papad. ganz von der Einführung einer neuen Zeitmessung in die Kirchenmusik; die neue Methode unterscheidet sich in dem praktischen Vortrag überhaupt nicht von der alten. Dem Chrysanthos wirft der Berichterstatter nur vor, daß er die europäische Musik nicht genugsam gekannt habe, um in seinen theoretischen Erörterungen immer klar zu sein, und daß er zu wenig Mathematiker gewesen sei, um die Intervalle immer richtig zu beurteilen. Bezüglich des Rhythmus macht Papad. die bezeichnende Bemerkung, daß er in der genauen Zeitmessung bestehe und daß die Schwäche der Neuerung Guidos von Arezzo in der Vernachlässigung der rhythmischen Zeichen zu suchen sei, und daß dies sich auch bald allgemein fühlbar gemacht habe. Auch diese letzte Bemerkung ist aller Beachtung wert.

Georg der Lesbier war ein entschiedener Gegner der neuen Methode, schrieb zugunsten der alten und veröffentlichte 1841 ein eigenes „graphisches“ System, das aber so wenig Glück machte, daß es 1846 offiziell vom ökumenischen Patriarchen verworfen und gebrandmarkt wurde. Um die Rhythmik handelte es sich, soweit aus Papad. zu ersehen ist,

beiderseits nicht. (S. 342 ff.) Wäre aber durch jene Reform wirklich ein wesentlicher Punkt der alten Musikpraxis geändert worden, so mußte unter solchen Umständen die Wahrheit ans Tageslicht kommen. Es konnte das neue rhythmische System nicht einfach eingeschmuggelt werden; es konnte auch die deutliche Erinnerung an die vorgekommene Umwälzung im Laufe des 19. Jahrhunderts unmöglich verdunkelt werden, zumal für einen Mann wie Papad., welcher die Geschichte der Musik mit einer gewissen Ausführlichkeit geschrieben hat.

Er berichtet uns ferner (S. 366 ff.) über die Neuausgabe des Anastasimatarion des Petros vom Peloponnes, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts lebte, und zitiert eine Kritik dieser Ausgabe aus dem Jahre 1890, die für unsere Frage sehr bezeichnend und geradezu durchschlagend ist. Der Kritiker verbreitet sich zunächst darüber, daß die Ausgabe sich selbst als ein „neues" Buch ankündige. Nach vielen Erfahrungen könne man allen Neuerungen in der Kirchenmusik nur große Bedenken entgegenbringen. Das vorliegende Buch selbst sei wiederholt nur verschlechtert und namentlich bezüglich des Rhythmus verändert herausgegeben worden. Zum Glück, so fährt dann der Kritiker fort, sei diese Ausgabe nur insofern neu, als sie den ursprünglichen Rhythmus unter sorgfältiger Vergleichung der Handschriften wiederherstelle. Die neueren Musiker und Herausgeber seien immer darauf aus, die Kirchenmusik durch neue, zum Teil fremde Künsteleien aufzuputzen, statt sich an die drei großen Reformatoren des Jahrhunderts zu halten; diese hätten eben die alte Musik treu in das neue graphische System umgeschrieben. Also weder diese Meister noch der ältere Petros haben den Rhythmus erfunden, sondern er stammt aus der alten Zeit.

Gar seltsam nimmt sich neben solchen Zeugnissen das Endergebnis Aubrys aus. „Im 19. Jahrhundert begegnen wir bei den griechischen und armenischen Reformatoren einer Reaktion gegen die Vielgestaltigkeit und Schwierigkeit der Rhythmen, die mit der Annahme des *chronos* in den verschiedenen Kirchen abschließt." (S. 82.) Im Gegenteil lernen wir von den kompetenten Zeugen, daß die Reform des Chrysanthos bei den Griechen die Herstellung des alten Rhythmus der griechischen Kirche bedeutet, daß Petros der Peloponnesier im 18. Jahrhundert in demselben Sinne tätig war, daß niemand bei den Griechen von der behaupteten Einführung des *chronos* etwas weiß, daß auch die Gegner der Reform ihr etwas Ähnliches nicht zur Last legen (was doch so nahe lag), daß überhaupt die Reform des Kirchengesanges mehr die Tonschrift als etwas anderes anging. Petros der Peloponnesier aber war es nach Papad., der Hampartsum (griech. Champarzum) in die „neue Notenschrift" einführte (S. 319). An eine Selbständigkeit des letzteren wäre darnach gar nicht zu denken.

Aber es wird wohl Aubry ganz andere Autoritäten anrufen, um seine schon an sich so unwahrscheinliche These zu beweisen? Er versucht es in dem Abschnitt S. 38—49. Dechevrens hatte aus der allgemein gebräuchlichen strengen Tonmessung im Orient den Schluß gezogen, daß der strenge Rhythmus der ursprüngliche sei; dagegen schreibt nun Aubry: „Der apostolische Ursprung des *chronos* wäre nur dann erwiesen, wenn die allgemeine Verbreitung desselben keine andere Erklärung zuließe; nun läßt sich aber der *chronos* aus der Vereinfachung der türkischen Rhythmen und deren Zurückführung auf eine Zeiteinheit erklären; wir denken aber zu zeigen, daß eben dies das Werk der Reformatoren des griechischen und armenischen Gesanges war, eines Chrysanthos von Madytos und Baba Hampartsum. Es folgt dann eine ziemlich lange Auseinandersetzung über die türkische Musik und deren Verbreitung auch unter den von den Türken unterworfenen Völkern. Allein, abgesehen davon, daß der Einfluß der türkischen Musik auf den Kirchengesang des Orients im allgemeinen weit über das hinaus, was sich in der Musikgeschichte des Papad. entdecken läßt, übertrieben wird, handelt es sich hier um bekannte Dinge. Was aber weiter den eigentlichen Beweis für die These angeht, so wird er am Schluß auf einer Seite abgetan (S. 49). Was wird nun

auf dieser einen Seite beigebracht? Zur Zeit, als der türkische Rhythmus in der geschilderten Form herrschte, war auch Petros der Peloponnesier Lehrer der türkischen Musik. Baba Hampartsum wurde in der türkischen Gesangsart erzogen; er verfaßte eine gute Anzahl Stücke in diesem Rhythmus, und einige davon sind noch handschriftlich erhalten. Ja, als Lehrer des armenischen Gesanges, leitete ihn der Einfluß der türkischen Musik; es wird sogar ausdrücklich bezeugt (und hier wird wirklich ein Zeugnis aus dem Jahr 1903 beigebracht), daß er gern den Takt nach türkischer Art schlug. Aber, was besonders wichtig ist, fährt Aubry fort, nur die besten Sänger konnten mit den Feinheiten der türkischen Kunst fertig werden; so behielt man also von dem fremden System nur das Taktschlagen, und die Theoretiker machten daraus das System des *chronos*. Für diesen Schluß, auf den eigentlich alles ankommt, werden drei Zeilen aus Chrysanthos bei Bourgault-Ducoudray angeführt, die also lauten: „Diese Entwicklung der Schrift wurde geschickt durchgeführt von unseren Lehrern, die uns von den Zeitteilungen, die bei den Europäern und bei den Ottomanen gebräuchlich sind, glücklich befreit haben.“ Seinerseits reduzierte nun auch Baba den alten komplizierten Takt auf die einfache Angabe der Zeit durch Fuß, Hand oder Finger. Auch hier wird der entscheidende Beweis in zwei bis drei Zeilen abgetan: „Dadurch, so schreibt ein Gewährsmann in der Zeitschrift Dsaghik, auf Grund der Selbstbiographie Baba Hampartsums (1903), wurden die türkischen *usuls* auf ein einfaches Taktschlagen zurückgeführt.“ Nun fährt Aubry siegesgewiß fort: „Die große Reform des Rhythmus war also vollendet und durch die griechischen und armenischen Musiker förmlich kodifiziert. Chrysanthos von Madytos auf der einen Seite und Baba Hampartsum auf der anderen sind die verantwortlichen und bewußten Urheber. Anderswo, bei den Syrern und Kopten, erzeugte dieselbe Ursache dieselbe Wirkung.“ Ein Beweis dafür wird nicht weiter für nötig erachtet. Und somit ist auf dreiviertel Seite alles erledigt. Heißt das die Sache ernst nehmen?

Zu beweisen war, daß die Reformatoren des orientalischen Kirchengesanges das System des *chronos*, also irgendwelche bestimmte Tonmessung im Kirchengesang nicht vorfanden. Bezüglich der Syrer und Kopten wird das mit keinem Worte gezeigt; allein es lagen „dieselben Ursachen“ vor. Das heißt wohl: die türkische Musik war dort nicht anders als in Griechenland und Armenien. Mußte nicht der Einfluß dieser Musik in jeder einzelnen Liturgie nachgewiesen werden? Aubry gesteht S. 48, daß uns im Einzelnen darüber nichts bekannt sei, das Ergebnis aber klar vorliege. Dies Ergebnis ist ja eben fraglich und wird nur aus der Ursache erschlossen; diese aber ist unbekannt. Das heißt doch wohl nur: Ich möchte etwas beweisen, habe zwar keine Gründe, aber der Beweis ist fertig. Es kommen indes noch viele selbständige Liturgien in Frage: die maronitische, chaldäische, georgische; für alle bleibt der Beweis aus, und Aubry hat doch diese Kirchen persönlich besucht! Es mußte zudem ebensowohl der starke Einfluß der europäischen und der arabischen Musik, die von der türkischen ganz und gar verschieden sind, berücksichtigt werden; es wird völlig versäumt. In Wahrheit wurde z. B. die maronitische Musik am stärksten von der arabischen beeinflußt. Der diatonische Charakter der koptischen und der georgischen Musik läßt einen türkischen Einfluß gar nicht erkennen; die letztere ist teilweise polyphon, was sicher nicht von der türkischen herrühren kann. Die Zersetzung des Gesanges der verschiedenen Liturgien ist überhaupt eine sehr verschiedene. Wie soll man also den gemeinsamen Rhythmus aus der „gleichen Ursache“ begreifen, und wie kann dem Leser dies ohne allen Beweis als sicheres Ergebnis aufgenötigt werden? Es hätten auch insbesondere Spuren des türkischen Rhythmus in den verschiedenen Kirchen nachgewiesen werden müssen; auf irgendwelchen Einfluß der türkischen Musik kommt es nicht an; denn vielleicht ist der türkische Rhythmus überhaupt in mehrere Kirchen nie eingedrungen. Wenn er aber eindrang, konnte er nicht auch durch bloße Reinigung daraus wieder entfernt werden? Aubry setzt immer als Tatsache schon voraus, was er



beweisen muß, daß nämlich diese Kirchen vorher keinen eigentlichen Rhythmus des Kirchengesanges kannten. Er setzt zum wenigsten voraus, daß die türkische Musik die liturgische ganz und gar beherrschte, daß man ferner überall gerade nur in der Kirchenmusik, nicht aber in der profanen, das Bedürfnis der Vereinfachung fühlte, daß es sich überall genau zu derselben Zeit regte und daß überall jede Erinnerung daran in kürzester Zeit verschwand.

Aubry hätte auch Rußland, das seinen Gesang zur Zeit der Christianisierung von Konstantinopel erhielt und eine selbständige Entwicklung durchmachte, nicht völlig übersehen dürfen. Papad. schreibt darüber (S. 229 f.): „Die russische Kirche bewahrte die Musik von Byzanz ungefähr bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Die neuere Musik aber, die sich soweit von der unsrigen und der europäischen entfernt, behielt aus ersterer eine verdunkelte Unterscheidung der Tonarten, aus der zweiten nichts als die Notenschrift." Also auch hier handelt es sich nur um eine fremde Tonschrift, um die griechische Musik nach europäischer Art harmonisieren zu können. Von einer Entwicklung der griechisch-russischen Musik in dem Sinne Aubrys hören wir abermals nichts. Nach De Castro, Methodus cantus eccles. Graeco-Slavici ließen die Russen bei Einführung des europäischen Notensystems alle rhythmischen Zeichen des griechischen Gesanges fallen bis auf die Bezeichnung langer und kurzer Töne (S. 7). Im ganzen stimmen nach de Castro die griechischen und russischen Melodien überein, obschon manchmal Verschiedenheiten im Text, in den Noten und im Zeitwert derselben sich fanden (S. 9). Der in Rußland erhaltene griechische Kirchengesang hat also im ganzen noch den griechischen Rhythmus, und dieser reicht manches Jahrhundert zurück, ist nicht im 19. willkürlich erfunden worden, um die türkischen Rhythmen zu vereinfachen.

Doch kehren wir zu den Griechen und Armeniern zurück. Hier wird wenigstens ein Beweis in der oben angedeuteten Form versucht. Leider könnte aber in derselben Form ein wohlfeiler Beweis gegen den Rhythmus der Schule von Solesmes also formuliert werden. Die Mensuralmusik hat lange Zeit einen verderblichen Einfluß auf den abendländischen Choral geübt. Die angesehensten Lehrer waren nämlich mit der einen wie mit der anderen Musikweise vertraut, und so übertrugen sie die Künsteleien des Mensuralismus auf den schlichten Choral. Johannes XXII. ist nicht der einzige Zeuge, von dem wir erfahren, wie gerade auch der Rhythmus des Chorals darunter zu leiden hatte. Anderseits waren aber doch die Künste der Mensuralisten nicht recht volkstümlich, und so kam man dazu, den allzu künstlichen Rhythmus auf den sogenannten oratorischen zu reduzieren. Ohnehin war ja der Text des Chorals für gewöhnlich ein prosaischer; aber auch die metrischen Hymnen wurden schließlich demselben System unterworfen. Damit ist die Reform fertig, ohne daß doch das neue System irgend einen Anspruch machen könnte, das ursprüngliche zu sein. Genau so argumentiert Aubry bezüglich des orientalischen Kirchengesanges gegen das System der Choral-Mensuralisten. Der Einfluß der türkischen Musik auf die liturgische Musik der orientalischen Kirchen war stark; seit dem Fall von Konstantinopel 1453 war nach dem Zeugnis des Tzetzes die liturgische Musik arabisch-türkisch-persisch umgemodelt. Das ist nach dem Zeugnis von Gaïsser auch ihr heutiger Zustand, und es wird Petros dem Peloponnesier vorgeworfen, ein Haupturheber des Verderbens gewesen zu sein; dieser war in der Tat ebenso heimisch im Palast des Sultans wie im Tempel des Herrn; er wurde durch die Vermittlung eines Petros von Byzanz der Lehrer der drei großen Reformatoren des Kirchengesanges. Soviel S. 41 über die griechische Kirche, die wir zuerst ins Auge fassen. Aubry hält es nicht für nötig zu untersuchen, welcher Art der türkische Einfluß auf die Kirchenmusik im einzelnen war, wie weit insbesondere der Rhythmus dadurch verändert wurde, ob sich der Einfluß nicht vielleicht vorzugsweise auf die Zurückdrängung der alten liturgischen Gesänge, weniger aber auf die Depravation derselben beschränkte. Er fährt S. 42 kurzerhand fort, die Rhythmik der türkischen Musik (die nicht

unbekannt ist) darzulegen, um nach einer längeren Auseinandersetzung auf seine knappen Schlußfolgerungen zu kommen. Da bleibt also schon eine bemerkenswerte Lücke. Die Mensuralmusik konnte sich im Abendlande das Gebiet des Kirchengesanges großenteils erobern, und doch konnte dabei zugleich ein Streben nach Reinerhaltung des gregorianischen Gesanges nebenher gehen und wenigstens das schlimmste verhüten. Es folgt doch nicht, daß jeder Meister in der Kontrapunktik ein Fälscher des einfachen Chorals war. Das will im einzelnen erörtert und bewiesen werden. Das allgemeine Wort: „Petros der Peloponnesier wird beschuldigt" will wenig heißen. Von wem denn, und wessen wird er im einzelnen und rücksichtlich des Rhythmus beschuldigt? Aus Papad. haben wir soeben gerade das gegenteilige Zeugnis beigebracht und keineswegs in so vager nichtssagender Form. In der Lebensskizze, die er dem Petros widmet (S. 318 ff.), weiß Papad. nur zu berichten, wie bewandert Petros in der kirchlichen und in der türkischen Musik war, wieviel er für den liturgischen Gebrauch komponierte, wieviel ältere Werke er „nach seiner Methode umschrieb"; es wird dann beigefügt, daß er „auch weltliche Strophen komponierte nach Art der ottomanischen Makamen und in den Rhythmen derselben". Das klingt alles noch sehr ungefährlich und läßt eher schließen, daß der Meister beide Systeme wohl auseinanderhielt. Und das ist auch recht wohl möglich. Wie viele sind heute Kenner der mensurierten und der nichtmensurierten kirchlichen Musik! Es wird auch von Theodor Symeon Kontos, einem der ersten Schüler der neuen Methode des griechischen Kirchengesanges, berichtet, daß er in der fremden Musik ebensogut bewandert war, wie in der kirchlichen, aber „aufs treueste die Eigenart beider wahrte" (Papad. S. 340). Über Petros von Byzanz berichtet Papad. in folgender Weise (S. 324): „Er wurde von Petros dem Peloponnesier in der metrischen Gesangesart unterwiesen und legte darum, als er selbst dessen Stelle einnahm, besonderen Nachdruck auf den geordneten und rhythmischen Vortrag der Psalmen und tadelte oft den Protopsaltes Jakobos, weil er, um mehr nach dem Sinn der Worte zu singen, den Rhythmus nicht einhielt.[1]) Auch schrieb er die alten Lieder in das „graphische System"[2]) seines Meisters um, wurde aber später seines Amtes entsetzt, weil er gegen die den Kirchensängern gegebene Vorschrift eine zweite Ehe einging. In dem allem kann man wieder nicht mehr finden, als daß Petros von Byzanz wie sein Lehrer auf den Rhythmus besonderes Gewicht legte und selbst um des Ausdrucks willen die Verletzung des Rhythmus nicht gestatten wollte. Die alten von ihm in die neue Tonschrift umgesetzten Gesänge erwarb nach seinem Tode die dritte sogenannte Schule des Patriarchats. Von den Hauptvertretern der Musikreform ist schon oben die Rede gewesen. Es bleibt demnach ganz unbewiesen, daß das Wesen der Kirchenmusik, zumal rücksichtlich des Rhythmus, gerade von den Männern geschädigt worden sei, auf welche die Reform einigermaßen zurückgeführt werden kann. Um so mehr hätte der Umwandlungsprozeß des älteren rhythmischen Systems in das neue sorgfältig dargelegt werden müssen. Statt dessen heißt es nun S. 48 kurz: „Petros der Peloponnesier lehrte die türkische Musik" und bald darauf: „Die Reform war also vollendet." Es könnte eine solche historisch-kritische Beweisführung geradezu unglaublich scheinen, wenn sie nicht Schwarz auf Weiß vorläge.

Wie haben wir uns den Vorgang etwa zu denken, wenn ein Beweis nun einmal nicht zu erbringen ist? Auch das läßt Aubry nicht erkennen? War die türkische Musik so in die Kirche gedrungen, daß nur Kirchengesänge nach türkischem System gesungen wurden, oder war der Ballast des türkischen Rhythmus den Kirchengesängen älterer Zeit aufgenötigt worden? War das erste der Fall, so müßte also die ganze ältere Kirchenmusik im Orient zugrunde gegangen sein (aber alte Handschriften konnten ja verglichen

[1]) Eine solche Freiheit nahm sich im Vortrag nach Papad. viel später (um 1870) Gerasimos; es wird aber ebenfalls als etwas Persönliches, von der Regel Abweichendes berichtet.

[2]) Das System des Petros vom Peloponnes und der folgenden Reformatoren wird von Papad. noch öfter (S. 346, 356) einfach ein graphisches genannt; um die Einführung eines neuen Rhythmus handelte es sich dabei also nicht.



werden!), und, wollte man sich an diesen ungeheuerlichen Gedanken gewöhnen, so wäre noch das Rätsel zu lösen, wie der altrussische Kirchengesang nach de Castro dem griechischen wesentlich gleich bleibt. Waren aber die alten Melodien erhalten geblieben und hatten nur den verwickelten türkischen Rhythmus angenommen, warum ging das so leicht von statten, daß nicht einmal eine Kunde mehr davon übrig blieb, während doch später eben die Schwierigkeit des fremden Rhythmus (und wieder im Handumdrehen) zu einer Vereinfachung führte. Wie kam es, daß auch die weltlichen Volkslieder denselben Prozeß zu derselben Zeit und mit derselben Schnelligkeit durchmachten? Von manchen Versuchen, das europäische Musiksystem auf den griechischen Kirchengesang anzuwenden, weiß Papad. zu erzählen und er fügt seinem Buche eine ganze Abhandlung gegen solche Versuche bei; aber so oft er auch hervorhebt, daß ein Musiker sich auf das türkische System vortrefflich verstand, er berichtet nicht, daß einer mit Bewußtsein dasselbe auf die Kirchenmusik angewandt habe. Eine solche Anwendung fand überhaupt nicht in umfassender Weise statt, es müßten denn alle Zeichen täuschen. Und da müßte Aubry mit Beweisen kommen. Es war auch eine beinahe unerschwingliche Aufgabe, den wirklich komplizierten türkischen Rhythmus der einfachen Kirchenmusik aufzudrängen.

Oder haben wir endlich an einen Mittelweg zu denken, auf dem die Fälschung des alten Rhythmus vor sich gehen konnte? Haben etwa geschickte Meister neue Melodien im Geiste der überlieferten Melodien komponiert und diese mit dem türkischen Rhythmus versehen? So hat man es im Abendlande im 17. und 18. Jahrhundert gemacht: man komponierte Messen und Motetten in den Choraltonarten, aber mensuriert oder mit Chromatik durchsetzt; solche mußten dann die Stelle der echten gregorianischen vertreten. Dechevrens wirft in seiner Réponse den Benediktinern vor, daß sie solche Kompositionen von Dumont, etwas modifiziert, ihrem Graduale als authentische gregorianische Melodien einverleibt hätten. Es ist hohe Zeit, daß sie sich gegen diesen Vorwurf wehren und etwa nachweisen, daß Dumont selbst alte Melodien in seiner Weise zugestutzt habe, die dann bei der Ausgabe des Graduale in gereinigter Gestalt aufgenommen wurden. Denkt sich A. die griechische Reform in solcher Weise?

Wie steht es nun um die armenische Reform? „Als der Reformator der armenischen Musik, Baba Hampartsum, in Anspruch genommen wurde, um die türkischen Sänger des Palastes mit neuen Melodien zu versorgen, bemühte sein Genie sich mehr darum, den Ohren seiner Hörer zu schmeicheln, als den armenischen Traditionen treu zu bleiben; seine eigenen Werke legen davon Zeugnis ab" (S. 42 f.). Das mag ja richtig sein, obwohl wir es mit einer bloßen Behauptung Aubrys zu tun haben; aber sollte denn der Musiker für die Türken am Hofe etwa armenische Kirchenmusik machen? „Hinwiederum drang die türkische Musik mehr und mehr in die armenischen Kirchen ein. Wir haben dafür ein ausdrückliches Zeugnis in dem *Mémoire*, das der Musiker zur Rechtfertigung seines Werkes schrieb und dessen Bruchstücke in der Zeitschrift Djaghik 1903 veröffentlicht wurden. Baba setzt darin den Nutzen auseinander, den seine Reform bringen werde, und die Bedeutung, welche für die Reinerhaltung der liturgischen Gesänge eine ganz genaue Tonschrift habe, indem sie den möglichen Veränderungen zuvorkommt". Wer liest aber in diesen Worten nicht ein klares Zeugnis dafür, daß Babas Reform sich auf die Notenschrift bezog und nur den Zweck hatte, die alte Kirchenmusik rein zu erhalten? Allein Aubry bringt die anderen Worte Babas: „Einige unserer Kollegen unter den Kirchensängern führen allerlei ungeziemende Melodien in die Kirche ein. Da läßt sich der Mund eines Kaffeesängers, eines Juden, eines Böhmen, eines Derwisch hören, und man sagt: wie schön! wie trefflich! während doch nichts verkehrter sein kann. Andere haben einen hübschen Gurgler erfunden; der muß überall eingeschmuggelt werden, und man findet es vortrefflich, während es doch abscheulich ist. Schwören und Fluchen wäre minder verwerflich! Statt den Eifer der Gemeinde zu entzünden, verführen sie dieselbe zur Sünde". Aubry selbst fügt sofort bei: „Scheint es nicht, wenn

man solche Worte von einem armenischen Musiker in Konstantinopel hört, und zwar genau an der Wende des 18. Jahrhunderts, als ob man einen Prediger des Mittelalters in seinem bilderreichen Latein gegen die Mißbräuche in der Kirchenmusik donnern hörte?" Ganz gewiß; sehr ähnlich spricht sich Johannes der XXII. aus (14. Jahrhundert, in den Extrav. comm. III tit. 1.). Das ist aber die Sprache dessen, der für die gute alte Tradition gegen die willkürlichen Neuerungen eifert! Ist es Aubry wirklich ernst mit seinen Beweisen? Auf dieser Grundlage folgt nun S. 48 der eigentliche Beweis, auf den alles schließlich ankommt, daß Baba den *chronos* in die armenische Musik eingeschmuggelt habe. Wird dies etwa aus dem Mémoire schlagend nachgewiesen? Nein, nichts mehr aus dieser authentischen Quelle. Baba Hampartsum, so heißt es, war in der türkischen Gesangspraxis erzogen und schlug bei den armenischen Gesängen den Takt ganz nach türkischer Art. Tat er das bei den einfachen traditionellen Melodien oder bei neueren Kompositionen im Stile der türkischen Musik? Darauf käme es an; denn wenn ein Musiklehrer heutzutage den mehrstimmigen Gesang in der Kirche ganz nach Art des Mensuralismus behandelt, so folgt noch nicht, daß er den Choral nach derselben Schablone einübt. Tat es aber Baba wirklich beim traditionellen Gesang, so hat er ihn also nicht nach dem System des *chronos* vortragen lassen, was bewiesen werden sollte. Doch nein, Aubry sagt alsbald: das Entscheidende dabei sei, daß die Schwierigkeit des türkischen Rhythmus zu einer Vereinfachung nötigte. Zum Beweis dafür wird nun allerdings ein Name zitiert, aber ohne die geringste nähere Angabe, was der Gewährsmann sagt. Aubry ist es, der fortfährt: „Vom türkischen System behielt man nur eines, die Angabe der Zeiteinheit, und daraus machten die griechischen Theoretiker den *chronos*. Diese Wandlungen der Schreibweise, sagt Chrysanthos von Madytos, wurden durch unsere Lehrer glücklich abgeschlossen und haben uns von den Zeitteilungen, wie sie sich in der europäischen Musik und in den *usuls* der Ottomanen finden, endgültig erlöst." Besagen denn Chrysanthos Worte nicht augenfällig, daß es sich um nichts anderes als eine glückliche Vervollkommnung der **Notenschrift** handelte? Aus allem bisher Gesagten geht dasselbe hervor: die neue Reform in Griechenland und Armenien bezog sich, soweit der Rhythmus in Betracht kommt, auf eine genauere oder einfachere Bezeichnung desselben in der Tonschrift. Der Beweis für etwas anderes bleibt in Aubrys Buch ein leeres Blatt; was er dartut, war bekannt, neues Material bringt er nicht bei. Es ist nur rätselhaft, wie er selbst denken konnte, er habe etwas bewiesen.

Aber worin bestand denn nun die Veränderung der Notenschrift wirklich? Nach den eben zitierten Worten allerdings in einer Reduktion, aber sie bezog sich nicht auf den traditionellen Kirchengesang, wenigstens ist davon hier nicht ausdrücklich die Rede; sondern auf die Schreibweise der europäischen und der türkischen Musik. Bisher wußte man mit den Zeichen der Kirchenmusik die fremden Rhythmen nicht wiederzugeben. Die neue Kunst bestand nun darin, daß man diese in so und so viele *chronoi* oder Teile des *chronos* auflöste. Da der *chronos* teilbar war und wirklich die fremden Rhythmen sich aus Zeiteinheiten, Vierteln, Achteln, Sechzehnteln zusammensetzen, so kann man dieselben allerdings mit den Zeichen der griechischen Musik schreiben, aber unvollkommen; denn dann erscheint die wirkliche Gruppierung der Zeitteilchen zu **Takten** nicht mehr. Man muß also wenigstens nach so und so viel Einheiten noch ein Zeichen einschieben, das unsere Taktstriche ersetzt, unter Umständen auch noch Pausezeichen setzen. Genug, auf solche Weise konnten jene Reformatoren die Armenier über die Schwierigkeit der fremden Musik hinwegbringen. Denn so wenig wie bei uns die mensurierte Musik aus den Kirchen zu verdrängen ist, so wenig konnten jene daran denken, alle neueren Kompositionen im türkischen oder europäischen Rhythmus einfach zu verbannen. Ein Beispiel, wie man auf diese Weise mit der neueren griechischen Tonschrift fertig werden kann, findet sich wirklich in des Lampadars Stephanos praktischem Hand-

büchlein der Kirchenmusik (*Κρηπὶς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* S. 26 f.). Daraus scheint zu folgen, daß die Methode noch heute in Übung ist. Wir brauchen also bei dem Worte des Chrysanthos gar nicht an die Vereinfachung des Rhythmus im Stil der traditionellen Kirchenmusik zu denken. Freilich konnte man auch scheinbar traditionelle Melodien im Stile eines Dumont auf diese Weise mit dem Reize künstlicher Rhythmen versehen; es ist so gut im Orient möglich wie im Okzident, daß man den Kirchengesang fälscht, und somit konnte jene Reduktion sich allenfalls auch auf derartige Gesänge beziehen; aber da Aubry dafür gar keine Belege bringt, so bleibt die Voraussetzung vorläufig Phantasie, und immer würde nicht folgen, daß der *chronos* erfunden wurde, nicht aber uraltes Besitztum des griechischen Kirchengesanges war. Dagegen haben wir für obige Auslegung, die auch dem Texte des Chrysanthos zunächst entspricht, wenigstens das Zeugnis des Stephanos.

Noch eine dritte Anwendung des vereinfachten Schriftsystems ist denkbar. Papad. schreibt (S. 502 f.) über den neugriechischen und den europäischen Rhythmus: „Die Zeit, d. h. die rhythmische Zeitordnung in der Melodie wird in der kirchlichen Musik nur durch den Niederschlag der Hand gemessen, mit anderen Worten: unsere Musik hat in ihren Gesängen keinen genau bezeichneten Rhythmus, ersetzt jedoch den scheinbaren, aber nicht auch tatsächlichen Mangel des Rhythmus durch die lange und kurze Zeit, die zu Anfang eines jeden Gesanges angegeben oder vorausgesetzt wird. In der europäischen Musik dagegen wird die Zeit mit großer Genauigkeit umgrenzt, indem dort die Melodie in Füße (Takte) zerlegt wird, die bald gerade, bald ungerade sind. Aber die Zeit ist in den kirchlichen Gesängen wirklich mitenthalten, weshalb auch die kirchliche Musik aus sich selbst nicht nur die Zeit und den Rhythmus zu regeln, sondern auch beide mit wissenschaftlicher Genauigkeit und ohne die geringste Änderung der Melodie zu schreiben imstande ist." Der einfache *chronos* in seiner mechanischen Wiederholung macht offenbar noch nicht den eigentlichen und vollen Rhythmus aus; dazu ist die Gruppierung mehrerer Zeiteinheiten zu eigentlichen Füßen oder Takten und weiterhin zu Abschnitten und Sätzen nötig. Dieser höhere Rhythmus kann natürlich keiner echten Musik praktisch abgehen, und darum sagt Papad., daß er in dem griechischen Kirchengesange tatsächlich vorhanden, wenn auch nicht in der Tonschrift ausgeprägt sei. Letzteres, meint er aber, könne ohne Mühe geschehen, wenn es sein müsse. Man braucht eben nur, wie oben angedeutet wurde, ein Zeichen für unsere Taktstriche einzuführen, so ist das erste und nötigste bereits geschehen. Um also „dem scheinbaren, aber nicht auch wirklichen Mangel", der aber, wie es scheint, doch einen argen Mechanismus im orientalischen Kirchengesang verschuldet hat, abzuhelfen, könnte man daran denken, mit Hilfe der neuen Zeichen den vollkommenen Rhythmus genauer anzugeben. Dasselbe Prinzip hat Dechevrens bereits auf den alten Choral des Abendlandes angewendet, indem er einer wörtlichen Übersetzung des Rhythmus der Handschriften eine leicht modifizierte mit weiter ausgestaltetem Rhythmus beigegeben hat. Es scheint, daß wenige die Bedeutung dieses Versuches erkennen. Aber auch vom abendländischen Choral gilt, daß der Rhythmus nur in seinen Elementen, gleichsam nur durch Angabe des *chronos*, der Zeiteinheit, bestimmt war; wollte man ihn aber rein mechanisch absingen, so müßte er seine ästhetischen Wirkung großenteils einbüßen.

Doch wir verlieren uns in allgemeinen Erwägungen, während uns der Sachverhalt sogar authentisch erklärt wird. Die von Aubry angeführten Worte des Chrysanthos gibt Dechevrens (Réponse p. 23) in ihrem Zusammenhang nach der Übersetzung von Bourgault-Ducoudray wieder. Chrysanthos setzt da die möglichen Teilungen des *chronos* auseinander und sagt alsdann: „Mittels dieser vier Arten, den *chronos* zu teilen, können wir also alle Rhythmen der Fremden niederschreiben; wir haben uns da nur des einfachen, doppelten und dreifachen *gorgon* zu bedienen." Und nun kommen die Worte, die Aubry herausgreift: „Diese Wandlungen der Schreibweise sind von unseren Lehrern glücklich abgeschlossen

worden; sie haben uns von den Zeiteilungen, die bei den Europäern und in den *usuls* der Ottomanen gebräuchlich sind, erlöst." Da haben wir das authentische Zeugnis, auf welchem Wege Chrysanthos und andere vor und neben ihm die Reform vorgenommen haben. Ein anderes vollwichtiges bringt Dechevrens (S. 21 f.) bei. Ekmalion, Direktor des musikalischen Konservatoriums zu Tiflis bezeugt, daß die „armenischen Noten" zur genaueren Bezeichnung der Tonstufen und der Zeitwerte die moderne Erfindung armenischer Sänger in Konstantinopel seien; man habe mit denselben einen fühlbaren Mangel der alten Tonschrift abgeholfen. — —

Nun erwarten wir von Aubry immer noch die Hauptsache, nämlich den Beweis, daß es eben der oratorische Rhythmus war, der durch die türkische Musik und die vorausgesetzte Einführung des *chronos* endgültig verdrängt wurde. Denn wenn die ganze Kirchenmusik des Orients gegen Ende des 18. Jahrhunderts das System des türkischen Rhythmus angenommen hatte und sich nur durch Vereinfachung der *usuls* wieder freimachte, so wissen wir noch immer nicht, welches der Rhythmus war, der durch den türkischen zeitweilig verdrängt wurde. Der letzte Teil der Broschüre ist denn auch diesem Punkte gewidmet (S. 51—84). Wenn diese 33 Seiten sich nur auch wirklich mit der Kernfrage befaßten! Aber diese wird zunächst auf die letzten 7—8 Seiten verschoben, wo nach der Kapitelaufschrift wirklich bewiesen werden soll, daß der alte Kirchengesang im Westen und im Osten nur gleichwertige Noten kannte und demgemäß das, was die Alten unter dem strengen Rhythmus vor allem verstehen, nämlich die genaue Abmessung einer wechselnden Tondauer, unbekannt war. Voraus geht ein Abschnitt: „Verfall und Ende der musikalischen Technik des Altertums", sodann ein zweiter: „Akzentsystem in den liturgischen Sprachen". Auch dieser zweite Abschnitt lehrt nichts, was nicht allgemein bekannt und zugestanden wäre. Das Griechische wie das Lateinische wurden etwa im vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung aus quantitierenden akzentuierenden Sprachen, d. h. man sprach nicht mehr so fast nach der Länge und Kürze als nach dem Akzent der Wörter, was sich namentlich in der Metrik der Dichter bemerklich macht. Die Sprachsilben lassen sich also hinfort nicht mehr genau nach dem Verhältnis von 1 : 2 messen, so daß eine „lange" Silbe genau zweimal so lang wäre als eine „kurze". Hinfür ist die erste Frage: welche Silbe hat den Haupt- oder Nebenton und welche ist tonlos? Das alles sind bekannte Dinge. Irgendwelchen Einfluß einer solchen Sprachwandlung auf die an die Sprache sich anschließende Vokalmusik liegt nun allerdings nahe. Mit diesem Einfluß beschäftigt sich denn auch Aubry auf den letzten Seiten. Seine These ist (S. 77): „Die Notengleichheit ergibt sich aus dem Verlust der Prosodie" (der Quantität). An eine absolute Tongleichheit sei freilich nicht zu denken; aber sie sei doch das Prinzip der Kirchenmusik.

Die These selbst ist sehr kühn; denn da unsere Sprachen akzentuierende sind, so hätte sich nach Aubrys Logik nie eine mensurierte Musik, weder im Mittelalter noch in der Neuzeit, entwickeln können. Viel eher hätte die morgen- und abendländische Kirchenmusik, die nach derselben Logik in den ersten Jahrhunderten nur eine mensurierte sein konnte, diesen hergebrachten Rhythmus beibehalten können, weil er einmal in Übung war. Es werden also ganz durchschlagende Beweise für die Richtigkeit der These, wenigstens für unsern Fall, erwartet. Der Verfasser unserer Broschüre verliert darüber aber im Grunde kein Wort, sondern unterhält uns mit einigen anderen, nicht uninteressanten Sachen, bis er das Endergebnis seiner ganzen Arbeit niederschreibt, nämlich die Bestätigung des oratorischen Rhythmus der Schule von Solesmes, wenigstens als des wahrscheinlicheren rhythmischen Systems der kirchlichen Musik. Die völlige Unterdrückung aller Gegengründe der Mensuralisten ist damit gegeben. — —

Doch eben der letzte Abschnitt berührt mit wenigen Worten eine Reihe von Punkten, mit denen wir uns noch etwas zu beschäftigen haben. Der interessanteste betrifft die Unterscheidung einer kürzeren und einer längeren Fassung der alten



Kirchengesänge des Orients. Der Verfasser kommt auf diese Frage durch die Erwägung, daß die melismatischen Gesänge des Chorals nicht so ganz zu seiner Theorie zu passen scheinen. Er will nämlich, daß die Melodie sich genau nach dem Texte richte; dieser aber soll keine Längen und Kürzen kennen, also auch die Melodie keine langen und kurzen Töne. Dazu paßt nun schlecht, daß in der Melodie einzelne, sogar offenbar tonlose Silben mit Melismen versehen sind.[1]) Das freilich, für sich allein genommen, scheint Aubry weniger Sorge zu machen, als daß man praktisch nun auch in den Melismen selbst das Prinzip insofern verletzt, als man die Noten der Melismen etwas kürzer nimmt. Das ist nach ihm nicht ursprünglich; denn die melismatischen Gesänge sind ursprünglich syllabisch gewesen, so daß man das Prinzip durchführen konnte. In der orientalischen Liturgie gibt es nach Aubry wirklich eine ältere einfachere und eine spätere ornamentierte Melodie „aus dem 18. oder 19. Jahrhundert, im Geschmack der Zeit behandelt und in das Joch des *chronos* gezwängt" (S. 78 f.). Die Beispiele sind überraschend; es konnten aber ähnliche aus dem abendländischen Choral älteren Datums ohne Mühe beigefügt werden. Die Schlußfolgerung, die S. 81 gezogen wird, ist nicht minder interessant; der alte Choral war einfach; zwei oder drei Notenwerte genügten, den Rhythmus zu bezeichnen. Merkwürdig nur, daß diese „alten" Melodien, die beigebracht werden, so gut wie die neuen, den *chronos* einhalten! Aubry scheint es nicht zu sehen, weil er nur im Sinne hat, die Noten seien, was doch nicht ganz der Fall ist, alle den Silben entsprechend, d. h. es käme auf jede Silbe nur eine Note. Es wird auch kein besonderer Beweis dafür erbracht, daß die ornamentierte Melodie die spätere ist. Nichtsdestoweniger verdient diese Tatsache Beachtung. Denn wenn wirklich die melismatische Melodie späteren Datums sein sollte, so würde sich erklären, warum man lange glaubte, mit der einfachen Notation der Neumen auskommen zu können, während der Gebrauch der Neumenschrift wirklich ein Rätsel bleibt, solange man bei deren Einführung schon dieselbe Melodie voraussetzt, welche wir in späterer Zeit vorfinden. Es ist also freilich noch eine Hypothese, aber eine wohlbegründete, daß wir auch im abendländischen Choral des 9. und 10. Jahrhunderts nur eine melismatische Umbildung des Chorals einer älteren Zeit zu erkennen haben; der melismatische Charakter dieses späteren Gesanges hätte nun in dem Zeitraum von 900—1100 zu einer anderen Notenschrift geführt, weil die Intervallbezeichnung nunmehr das wichtigste war, und man diesem Zwecke die alte rhythmische Neumenschrift glaubte opfern zu müssen.

Bei dieser Gelegenheit äußert sich Aubry S. 77 auch über die wirklich langen Noten, die im gregorianischen Choral (im Widerspruch mit dem strengen Prinzip der Tongleichheit) anzunehmen seien. Er sagt, die **distropha**, der **oriscus** und der **pressus** seien lange Noten; ebenso seien die Schlußnoten der Melodie-Abschnitte lang. Das erstere ist sehr angreifbar; jene Neumen bedeuten schwerlich einfach einen langen Ton, und Aubry gibt dafür keine Beweise. Die Schlußnoten der Abschnitte aber sind nach Guido von Arezzo von verschiedener Länge, je nachdem die Abschnitte lang oder kurz sind.

S. 81 wird behauptet, die Anwendung derselben Melodie auf einen anderen Text beweise die Gleichheit aller Töne. Kann also im mensurierten Gesang eine Melodie nicht auch so modifiziert werden, daß sie auf einen anderen Text paßt? Es wird ebenda behauptet, in der alten byzantinischen Notation fänden sich keine Zeichen für eine verschiedene Notendauer; aber bei Gerbert, II. Tafel 8, n. 4 sind **diple, argon, gorgon** als musikalische Zeichen aufgeführt, und diese sind in der neueren griechischen Tonschrift Zeichen der Tondauer. Papad. führt solche aus dem 14. Jahrhundert vor. Im abendländischen Choral sollen nur etwa gewisse Verdopplungen der Zeichen eine Tondehnung bedeuten; aber nicht diese, sondern andere Zeichen bedeuten, nach dem

[1]) Im **Alleluia** des 4. Adventsonntags stehen in den besten Handschriften (nach Dechevrens) auf der vorletzten Silbe von **facinora**, die doch sicher kurz ist, 58 Noten. Selbst das Graduale von Solesmes verlegt diese Noten gegen die Handschriften auf die vorausgehende betonte Silbe.

ausdrücklichen Zeugnis der Schriftsteller, die Tondauer im gregorianischen Choral. Es ist merkwürdig, daß Aubry nicht einmal Rücksicht nimmt auf das, was in dieser Beziehung von anderen nachgewiesen worden ist. Im alten armenischen Choral, sagt er, fänden sich allerdings solche Zeichen, doch bedeuteten diese nur Nuancen des Vortrags in einer Zeit, da man die genaue Tonmessung gar nicht kannte; das müssen wir ohne Beweis dem Verfasser glauben.

Die größte Entdeckung Aubrys bleibt aber immer der akzentuierende oder, wie er sagt, *tonische* Charakter der griechischen und lateinischen Sprache seit dem dritten Jahrhundert. Es wäre zu wünschen, daß er in Papad., auf den er sich gelegentlich beruft, wenigstens den Abschnitt über den Rhythmus der *Hymnenpoesie* gelesen hätte. In der Schule von Solesmes folgen bekanntlich die poetischen Hymnen, wenigstens zu einem großen Teile, dem Prinzip des oratorischen Rhythmus, d. h. die klassische oder die spätere rhythmische Versmessung des Textes ist in der Melodie nicht berücksichtigt, was nach dem aufgestellten Grundprinzip hätte geschehen müssen. Denn wenn die Melodie dem Text folgte und durch dessen Rhythmus bestimmt wurde, so mußte das auch in der Hymnenmelodie geschehen. Es ist aber nicht der Fall. Dagegen zeigt Papad., daß die griechische Kirchenmusik diesen Punkt schon von altersher berücksichtigt hat. Er beginnt den betreffenden Abschnitt (S. 180) damit, daß er sagt, die kirchliche Melodie sei von Anfang an dem Rhythmus unterworfen worden; der Rhythmus sei *ein wesentliches Moment in der Hymnographie, so gut wie die gleiche Zahl der Silben und Akzente*. Was Papad. unter Rhythmus versteht, haben wir oben gehört: die verhältnismäßige Dauer der Töne, wie sie in der Tonschrift des Guido von Arezzo nicht mehr ausgedrückt sei, wie sie aber in der Mensuralschrift wieder erscheine. Also ist nach ihm bei der griechischen Hymnenpoesie überhaupt nur ein poetischer Text zulässig; sie heiße daher auch niemals Prosa; doch lasse sie ungleiche Satzglieder zu, gleichsam Verse „von prosaähnlichem Aussehen", die aber aus „mensurablen, nach dem Akzentrhythmus gemessenen Silben bestehen".[1] Wegen dieser Rhythmisierung könne man auch solche Hymnen nicht auf eine andere als die ursprünglich beabsichtigte Melodie singen, ohne Rhythmus und Melodie zugleich zu zerstören. Der Akzentrhythmus sei übrigens ganz analog dem mensurierten der alten Griechen. Daher ist auch der Rhythmus der Melodie derselbe: „So sangen die alten Griechen, so wurden schon vor den Zeiten des Johannes von Damaskus die Gedichte des Andreas von Kreta und anderer gesungen, so auch die des Heiligen von Damaskus, welche in rhythmischer Beziehung den höchsten Wert haben, gegründet auf die rhythmischen Prosa oder Poesie und nach dem Akzentrhythmus gemessen." Es wird dann weiter gezeigt, wie unter anderen Johannes von Damaskus entweder den metrischen Rhythmus der Alten in metrischen Texten oder die Akzente der antiken Verse in Akzentrhythmen (rhythmischer Prosa) nachgebildet habe. Die Akzentverse heißen einfach Prosarhythmen, obwohl von der anderen Seite der Rhythmus sie von der Prosa unterscheidet.

Papad. redet kaum vom Rhythmus der Musik als solcher; so selbstverständlich scheint es ihm, daß Musik ohne strengen Rhythmus undenkbar sei. Mit Eifer verficht er jedoch S. 33 ff. die Ansicht, daß die liturgische Musik der griechischen Kirche die echte Erbin der altgriechischen sei; von dieser aber schreibt er S. 31: „In der altgriechischen Musik wurde der Rhythmus mit unvergleichlicher Genauigkeit beobachtet. Die rhythmische Komposition galt bei den Alten soviel, daß der Rhythmus als das wesentlichste Element, als das eigentlich Formgebende der Musik angesehen wurde. Und in der Tat enthält diese zwei hauptsächliche und wesentliche Bestandteile, ohne die sie unmöglich bestehen kann, nämlich die Melodie und den Rhythmus; die Melodie oder Tonweise ist der Stoff, der Rhythmus aber die Seele der Musik. Der

[1]) Die Benennung „prosaähnliche" Textglieder erinnert in überraschender Weise an die bekannten „prosaischen Gesänge" bei Guido von Arezzo, die nichts anderes bedeuten, als was hier Papad. meint, nämlich Gesänge, deren Glieder rücksichtlich der Länge keine genaue Symmetrie aufweisen.

Rhythmus kann ohne Melodie bestehen, unmöglich aber diese ohne irgendwelchen Rhythmus." An einen freien Rhythmus denkt der Autor dabei in keiner Weise; er erwähnt desselben in seinem ganzen Buche nicht, und oben hörten wir ihn schon die Definition des Rhythmus in folgender Form geben: „Die Dauer der Töne, d. h. der Rhythmus". Nur an einer Stelle verwirft er mit den Worten eines anderen Gelehrten das Grundprinzip des oratorischen Rhythmus ausdrücklich (S. 217 f. Anm.): „Poesie und Musik verschmelzen sich nicht, sondern vereinigen und verbinden sich nur behufs einer gemeinsamen Leistung; jede der beiden Künste aber spricht in der Vereinigung und bei der gemeinsamen Wirksamkeit ihre eigene Sprache, folgt den eigenen Gesetzen der Schönheit. Weder der Text wird der Musik zum Opfer gebracht . . . noch ziemt es sich, daß die Musik als Trabant und Sklavin der Poesie oder des Textes behandelt werde, so daß sie auf die zweite Stelle gesetzt und zum Sprechgesang herabgedrückt würde" (Sprechgesang, διαλεγομένη μουσική, ist sogar gesperrt gedruckt). Dort, wo er die Frage bespricht, ob man die griechisch-kirchliche Musik in das europäische Mensur- und Notensystem umsetzen könne, macht er unter den Schwierigkeiten nicht etwa geltend, daß der griechische Rhythmus ein freier sei, sondern, daß er tatsächlich nur als Zeiteinheiten geschrieben werde, und ein höherer Rhythmus, wie der des europäischen Taktes darin nur latent vorhanden sei, obschon man, wenn es sein müßte, „Zeit und Rhythmus mit wissenschaftlicher Genauigkeit, ohne die geringste Änderung in der Melodie, auch bezeichnen könne" (S. 502 f.). Daraus geht wieder unleugbar hervor, daß ihm nichts bekannt war von einer Wandlung des rhythmischen Vortrags in der griechischen Kirche.

Es hat also die Hymnenpoesie und überhaupt die griechische Kirchenmusik seit alter Zeit entweder den mensurierten oder den Akzentrhythmus, und zwar letzteren ganz nach der Analogie der alten Metra behandelt, so daß eine Akzentsilbe als lang, eine tonlose Silbe als kurz gilt. Von einem oratorischen Rhythmus, wie ihn die Schule von Solesmes selbst auf die Hymnen ausdehnt, ist keine Rede. Die Schule von Solesmes, und so Aubry, meint aber, in den akzentuierenden Sprachen gebe es keine langen und kurzen Silben mehr. Das ist nur insofern richtig, als das Maßgebende in der Versbildung der Akzent, nicht die Zeitdauer der Silben ist. Die Wahrheit liegt in der Mitte: die lebendige Sprache hält überhaupt ein strenges Gesetz weder bei der Messung der Silben nach der Quantität, noch bei der Wägung derselben nach dem Akzent, so wenig wie in dem melodischen Auf- und Absteigen des Tones ein; sie bewegt sich sehr frei. Aber sobald sie mit der Poesie oder der Musik, welche beide ein strengeres Gesetz erheischen, verbunden wird, muß die Sprache sich diesem Gesetz unterwerfen. Quintilian sagt in bezug auf die quantitierende Sprache der damaligen Römer (9, 4, 84), es gebe in der Rede Silben, die länger als die langen und solche, die kürzer als die kurzen seien, aber der Vers teile allen ein bestimmtes Maß zu, nämlich entweder eine Zeiteinheit oder zwei. So stimmte denn selbst in der Musik der Alten die Tondauer nicht mathematisch zu der natürlichen Aussprache der Worte. Viel weniger ist das in unserer Zeit der Fall. Unsere quantitierenden Sprachen müssen sich in der Mensuralmusik dem Gesetz der Musik unterwerfen; die Silben werden beim Singen genau gemessen. Dafür bietet aber die Sprache selbst eine genügende Grundlage; die Silben sind eben keineswegs von gleicher Zeitdauer, z. B. die drei in „Könige" oder die fünf in „bedeutendere", und es liegt am nächsten, die betonten Silben in der Musik als lang vorauszusetzen. Die Poesie geht bei der Nachahmung antiker Versmaße durchaus von diesem Grundsatz aus, d. h. sie setzt eine betonte Silbe, wo das Versmaß der Alten eine lange Silbe forderte, und eine unbetonte, wo das alte Metrum eine Kürze hatte (z. B. im Hexameter). Das ist die allgemeine Norm, die in der Poesie einige und in der Anwendung auf die Musik viele Ausnahmen zuläßt. Die Grammatiker und Metriker pflegen auch in den akzentuierenden Sprachen den Silbenunterschied mit den Zeichen der Länge oder Kürze zu bezeichnen; jedenfalls ist es durchaus unberechtigt, aus dem akzentuierenden Charakter einer Sprache,

wie es die Schule von Solesmes öfter tut, zu schließen, es könnte auf einen Text dieser Sprachen keine Melodie gesetzt werden, die gesetzmäßig wechselnde Töne aufweise.

Natürlich war man nun genötigt, einen neuen Rhythmus der Musik zu erfinden, der einerseits nicht alle Kunst ausschließt, anderseits aber auch keine gesetzmäßige Dauer der Melodietöne fordert, sondern sowohl die Zeitdauer der Töne wie den Akzent der Melodie in derselben Weise wie die Kunstprosa, d. h. weder rhythmisch im strengen Sinne, noch unrhythmisch wie die kunstlose Rede, schwanken und wechseln läßt. Das ist der sogen. oratorische Rhythmus; Aubry nennt ihn den tonischen, d. h. Akzentrhythmus. Man fügt noch eine gewisse (äußerst freie) Symmetrie der Satzglieder hinzu, welche sich ebenfalls in der Kunstprosa findet, und in diese setzt man vor allem das Wesen des Choralrhythmus. Die „Hypothese“ dieses oratorischen Rhythmus glaubt nun Aubry (S. 7 f.) durch alle in Betracht kommenden Erwägungen bestätigt oder erwiesen. Er selbst wollte nicht alle diese Erwägungen anstellen; nachdem wir aber seine ganze Beweisführung geprüft haben, lohnt es sich, die Theorie der Schule von Solesmes unserseits noch durch einige neue Untersuchungen zu prüfen.

IV. Einiges über den „oratorischen“ Choralrhythmus.

Wie wenig man sich für den oratorischen Rhythmus der Musik auf die Neugriechen berufen kann, geht auch daraus hervor, daß Stephanos der Lampadar in der oben genannten Schrift ausdrücklich die Frage stellt, ob man ohne den erklärten *chronos* und Rhythmus singen könne, und sie dann mit Nein beantwortet, weil die Musik ohne dieselben nicht bestehen könne; die Zeiteinheit sei die Seele der Musik. Die Elemente dieser Zeiteinheit hat uns aber Aubry zu Anfang seiner eben besprochenen Schrift vollkommen richtig aus Stephanos selbst vorgeführt: Senkung und Hebung der Hand, Niederschlag und Ruhe in der Höhe.

Die Berufung auf den oratorischen Rhythmus des Altertums war gleichfalls ein unglücklicher Gedanke. Da von Cicero schon oft die Rede war, so genüge hier ein Hinweis auf Quintilian. Dieser redet vom Rhythmus der Rede ex professo Instit. orat. 9, 4, 45 ff. Rhythmus und Metrum, so heißt es dort, haben das gemein, daß sie nach Versfüßen gemessen werden; der Unterschied zwischen beiden ist dieser: bei jenem kommt es nur auf die Dauerverhältnisse, bei diesem aber auch auf eine bestimmte Beschaffenheit derselben an. Für jenen z. B. ist es gleich, ob ein Daktylus (— ◡ ◡) die Kürzen oder die Länge zu Anfang hat; denn es wird nur die Zeit gemessen, es müssen nur Hebung und Senkung die gleiche Zeit ausfüllen. Im Vers ist die Vertauschung unstatthaft, ja es darf nicht einmal ein Daktylus immer mit einem anderen die Stelle wechseln, weil durch die oft entstehende Positionslänge der Vers zerstört würde. Der Rhythmus als solcher kennt keinen bestimmten Abschluß, noch weniger eine Verkürzung am Schluß; von einem Metrum spricht man nur rücksichtlich der Sprache, der Rhythmus dagegen findet sich auch in der Körperbewegung. Die Gestaltung des Rhythmus ist in mancher Beziehung freier; bei der Rede aber ist die Zeitmessung immer einfacher und klarer, bewegt sich daher auch in ganz bestimmten Versfüßen. Die Rhythmik mißt also die Zeit nach Einheiten, die durch Hebung und Senkung gegliedert sind und vielfach eine freiere Gestalt aufweisen als die Gebilde der Metrik; jene benötigt darum auch ein Taktschlagen, damit das rhythmische Gesetz bei seiner freieren Anwendung immer doch deutlich erkannt werde.[1])

[1]) Uns gilt aus gutem Grunde die Tonabstufung als wesentlichstes Element des Rhythmus, weil in der Metrik der akzentuierenden Sprachen eben der Akzent herrscht und auch die Versfüße zunächst nach dem Akzentverhältnis gebildet werden; dennoch kann die Musik der Unterscheidung von langen und kurzen Tönen nicht entraten. Nun kommt es uns leicht merkwürdig vor, daß die alten Griechen und Römer das zweite Moment anscheinend allein betonen. Aber man muß beachten, daß Quintilian den Wechsel von „Hebung und Senkung“ voraussetzt. Dasselbe ist bei den



Doch wurde Cicero, so fährt Quint. fort, deswegen getadelt, weil er die freie Rede in die Bande des Rhythmus schlagen wollte, so daß man wohl gar den Takt dazu geben müßte. Aber in Wahrheit, so lautet die Verteidigung, verlangte Cicero nicht den strengen, poetischen Rhythmus, sondern mehr eine gewisse Nachahmung desselben (nicht so fast den numerus als das numerosum). Und so stimmt ihm Quint. bei. Dennoch bleibt nach ihm wahr: der Rhythmus macht sich in dem ganzen Verlauf der Rede, vor allem aber im Tonfall am Schlusse bemerklich, und zwar deswegen, weil der Wohlklang nicht anders erscheint als in langen und kurzen Silben, aus welchen sich auch die Versfüße zusammensetzen. So ist denn auch in der Folge bei Quint. nur von langen und kurzen Silben, von Versteilen und Versfüßen die Rede. Darin sucht er den Rhythmus der Kunstprosa. Die Gliederung der Rede hingegen in Sätze, Abschnitte von Sätzen und kleinste Teile hat er zuvor, gesondert vom Rhythmus, besprochen (vgl. § 22, 27. 32 ff.); nur macht er (§ 122) noch eine gewisse Anwendung der rhythmischen Regeln auf die Gliederung der Rede. Das System des „oratorischen" Rhythmus betont dagegen gerade die Gliederung der Sätze und leugnet die Bedeutung von Längen und Kürzen. Quintilian leitet übrigens den Rhythmus der Prosa, dessen Wesen nach ihm so eng mit dem der Poesie verwandt ist, aus der Musik her, nicht den der Musik aus der Rede, wie es die Schule von Solesmes tut. Daher spricht er § 139 von dem musikalischen Wesen des Rhythmus und weist (1, 10, 22) den jungen Redner an, das Rhythmische und Melodische des Redevortrags von dem Musiker zu lernen. Vom römischen Redner Crassus berichtet er sogar, daß ihm ein Flötenspieler bisweilen den Ton anzugeben hatte. Er begründet seine Forderung noch damit, daß der Redner doch gewiß vom Dichter zu lernen habe, die Dichtkunst aber ohne die enge Beziehung zur Musik nicht gedacht werden könne (a. a. O. § 29).

Aus dem Gesagten wird klar, wie schwache Anknüpfungspunkte der oratorische Rhythmus des Gesanges bei den Alten findet. Der „oratorische" Rhythmus kennt keine gesetzmäßige Abwechslung von Längen und Kürzen, in der Weise, daß man sagen könnte, der Rhythmus beruhe auf bestimmten Versfüßen. Er wird vornehmlich in der Gliederung der Melodie, in sich entsprechenden kleineren und größeren Teilen gefunden und von der poetischen Verskunst vorsichtig abgesondert; die Musik soll diesen Rhythmus aus der Kunstprosa entlehnt haben, da doch rücksichtlich all dieser Punkte Quint. und Cicero etwas ganz anderes sagen. Nach den Alten ist der oratorische Rhythmus nur die schwache Nachahmung des vollkommenen der Musik und der Poesie.

Der Begriff des Rhythmus blieb in der christlichen Zeit derselbe. Freilich machte die Sprache eine Wandlung durch, indem sie aus einer quantitierenden eine akzentuierende wurde. Daraus folgt zunächst für die Musik nichts; denn sonst müßte der akzentuierende Charakter unserer Sprache denselben Einfluß auf die Musik haben; die Musik ist aber bei den europäischen Völkern entschieden mensuriert, trotzdem daß weder die Prosa noch die Poesie von der Silbenmessung ausgeht. Wie sollte sich auch in den ersten christlichen Jahrhunderten der oratorische oder tonische Rhythmus der Kirchenmusik ausgebildet haben? Zunächst trat ja die erwähnte Wandlung in der Sprache bei den Griechen und Römern erst etwa

andern alten und den mittelalterlichen Autoren immer mitzuverstehen. Eben darum reden sie auch meistens von „Versfüßen". Merken wir uns auch gleich hier, was unten wieder zur Sprache kommen muß: Quint. sagt zu Anfang, sowohl die Rhythmen als die Metra setzten sich aus Versfüßen zusammen; am Ende aber sagt er, es sei für die Rede charakteristisch, daß sie aus Versfüßen bestehe. Darin liegt kein Widersprnch, sobald man den wirklichen Sinn beachtet. Beide Male sagt er einfach „Füße" (pedes), aber nur an letzterer Stelle meint er eigentlich Füße, wie sie in Versen vorkommen; an ersterer Stelle dagegen versteht er die kleinsten Melodieglieder, und wir müßten da eigentlich „Takte" oder „Melodiefüße" im Gegensatz zu den „Versfüßen" übersetzen. Beides wäre also nach Quint. richtig: „der Rhythmus besteht aus Füßen" und „er besteht nicht aus Füßen", d. h. nicht immer weist er die einfachen Formen auf, wie die Rede oder das Gedicht, obwohl die Rhythmik doch immer gleiche Takte bildet.

um 300 ein; es müßte also vor dieser Zeit die Kirchenmusik auf dem Gebiete dieser Sprachen mensuriert gewesen sein. Sodann boten die liturgischen Texte, welche durchschnittlich keinen Kunstrhythmus aufweisen, keinen Anlaß, den Rhythmus der Kunstprosa auf die Musik anzuwenden; es hätte höchstens die Regellosigkeit der gewöhnlichen Prosa den eigentlichen und wahren Rhythmus der Musik zerstören können. Doch befragen wir einen Gewährsmann, dessen Ansehen im ganzen Mittelalter ungeschwächt blieb, der sechs Bücher über die Musik schrieb, den hl. Augustin. Er macht selbst aufmerksam, daß manchem Leser seine Lehre Schwierigkeiten bereiten werde, insofern als man bei den der Sprache entlehnten Beispielen immer genau die Silbendauer und die abgemessenen Pausen (morulas syllabarum et silentiorum dimensa intervalla) zum Ausdruck bringen müsse. Die Aussprache nach der Quantität war also schon damals nicht jedermanns Sache. Nicht die Metrik der klassischen Poesie will indes der Heilige erklären, sondern, wie er selbst sagt, bloß den Rhythmus der Musik. Die Veranschaulichung an der Sprache lag aber um so näher, als die alten Griechen und Römer den musikalischen Rhythmus im allgemeinen nicht durch besondere Zeichen angaben. Gelegentlich macht er aber im Verlauf des Werkes den Schüler aufmerksam, wenn ihm die Metrik der Sprache, die damals ganz in Verfall geriet, Mühe mache, so brauche er sich bloß an das musikalische Taktschlagen zu halten. In dem Briefe an Memorius (Epist. 101, al. 131, Migne 32 col. 367 ff.), aus welchem obige Notizen entnommen sind, erklärt sich Augustin unter anderm noch dahin, daß nach seiner Meinung die Psalmen Davids im strengen Metrum geschrieben und gesungen seien; aber den Übersetzer würde es zu sehr behindert haben, wäre er durch den „Zwang des Metrums“ gebunden gewesen; darum sei die Übersetzung keine metrische. So kommt es, daß Augustin in seinem Psalm gegen die Donatisten zwar nicht das (unpopulär gewordene) klassische Metrum, aber doch den damals aufgekommenen allgemein bekannten Rhythmus der Silbenzählung, den Akzentrhythmus, angewendet hat.

Schon aus dem Gesagten muß klar sein, daß Augustin keineswegs an den sogen. oratorischen Rhythmus der Musik denkt. Gehen wir nun zu seinem Werke de Musica über, und sehen wir, wie gründlich die Schule von Solesmes den Heiligen mißversteht, wenn sie ihm ihre Theorie zutraut. Augustin leitet den musikalischen Rhythmus keineswegs aus der Kunstprosa her, sondern betont, daß der Musik selber „die gesetzmäßige Abmessung und die rhythmische Bewegung der Töne eigen sei“ (ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet), und daß sie sich wenig darum kümmere, wenn auf eine kurze Textsilbe ein langer Ton komme (nihil musica omnino succenset); denn das Ohr vernehme auch dann das Zeitmaß, welches der Rhythmus erheische, was immer der Grammatiker dazu sage. So Migne 32 col. 1099 ff., de Mus. 2, 1). Er redet immer von rhythmischen Füßen, von Versfüßen, aus dem schon angegebenen Grunde; will aber, daß man überhaupt rhythmische Einheiten darunter verstehe; das Wort „Fuß“ sei vom Grammatiker (Sprachgelehrten) entlehnt, aber auf die Musik, die jenen nichts angehe, übertragen (1, 1.). Die Unkenntnis der Silbenquantität hindert also das Verständnis des Vorgetragenen durchaus nicht (2, 2). Es sind eben unter dem Ausdruck „Füße“ immer rhythmische Einheiten verstanden, die mit der Sprache oder Aussprache an sich nichts zu tun haben. „Fuß“ aber hat zwei Bedeutungen: eine sprachlich-metrische und eine rhythmisch-musikalische. Bei den einzelnen „Füßen“ und deren rhythmischer oder versmäßiger Wiederholung ist es immer das genaue Gleichmaß der Zeiten, das gefällt (6, 10).

Die Schule von Solesmes hat einen Unterschied machen wollen zwischen Rhythmus und Metrum bei Augustin; jener beziehe sich auf die Musik, dieses auf die Poesie; jener sei der freie Rhythmus, dieses der gebundene. Wir sehen aber schon aus dem über den Fuß und dessen Gleichmaß, ob er nun für sich allein oder in einer rhythmischen Reihe oder

im Vers auftritt, Bemerkte, daß *diese* Unterscheidung völlig unhaltbar ist. Doch sehen wir noch näher zu. An einer Stelle kündigt Aug. an, er wolle jetzt vom Rhythmus sprechen, in welchem kein Metrum sei (3, 3). Versteht er das etwa so, daß der Rhythmus nicht ein mensurierter wäre, kein bestimmtes Dauermaß sich in den Tönen fände? Keineswegs; sondern Metrum bedeutet ihm eine bestimmt abgeschlossene rhythmische Reihe. Der Rhythmus „ohne Metrum" wird daher einfach an den gewöhnlichen Versfüßen der klassischen Metrik veranschaulicht (auch noch im 4., 5. und 6. Kap.). Erst im 7. Kap. kommt der Heilige auf das Metrum und erklärt, zwischen Metrum und Rhythmus sei dieser Unterschied, daß beim Rhythmus die Verbindung der Füße ohne einen bestimmten Abschluß sei, im Metrum dagegen mit einem solchen Abschluß endige; die metrische Verbindung sei Rhythmus und Metrum zugleich, dieses insofern die Reihe abgeschlossen sei, jenes, insofern sie es nicht sei (**inter rhythmum et metrum hoc interesse dixisti, quod in rhythmo contextio pedum nullum certum finem habet, in metro vero habet; ista pedum coniunctio** (welche im Metrum stattfindet) **et rhythmi et metri esse intelligitur, sed ibi infinita, hic autem finita**). Dasselbe wird so oft vom Heiligen erklärt (z. B. auch schon 3, 1), daß es schlechthin unbegreiflich ist, wie man es übersehen konnte. Weil die rhythmischen Einheiten (die Füße) in bezug auf die Zeitdauer ganz gleichwertig sein müssen, so entsteht die Frage, welche Füße miteinander verbunden werden können (2, 14; 3, 4); beim oratorischen Rhythmus ist diese Frage ohne besonderen Belang. Wohl können völlig verschiedene Füße verbunden werden, selbst solche, die in den schweren und leichten Zeiten nicht übereinstimmen; aber immer wird erfordert, daß sie als Ganzes gleiches Zeitmaß haben (2, 11). Kurz, das *gleiche Zeitmaß* wird von Aug. überall betont; überall wird der genaue Unterschied von *langen und kurzen Zeiteinheiten* vorausgesetzt; überall verhält sich die Kürze zur Länge wie eins zu zwei: alles Dinge, die dem oratorischen Rhythmus schnurstracks entgegen sind. Man sollte also darauf verzichten, den hl. Aug. für die Theorie des oratorischen Rhythmus anzurufen, und zwecklos irgend einen Ausdruck aufzugreifen, der scheinbar so etwas besagt, aber im Zusammenhang durchaus nur das Gegenteil bedeutet.

Auf den Zusammenhang kommt es bei den Zeugnissen der Alten über Musik um so mehr an, als die Bedeutung der Wörter im Lauf der Zeit nicht selten wechselt. Was Metrum bei Augustin bedeutet, haben wir gesehen; anders und mehr in unserem Sinn gebraucht der ehrw. *Beda* das Wort. Nach ihm ist (**De arte metrica**, Migne 90 col. 173 f.) Metrum gesetzmäßiger Wohlklang, Rhythmus regelloser Wohlklang (**metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione**). Man wird beim ersten Lesen glauben, es werde hier dem gesetzmäßigen Metrum der freie Prosa-Rhythmus entgegengestellt. Unter Metrum versteht nun Beda, wie aus dem ganzen Buche hervorgeht, wirklich dasselbe, was wir altklassisches, nach Längen und Kürzen regelrecht gemessenes Metrum nennen. Was wir aber mit demselben Namen belegen, nämlich das *Versmaß der neueren akzentuierenden Sprachen*, fällt für ihn noch nicht unter denselben Begriff; es entbehrt für ihn der eigentlichen, nämlich der klassischen Regel, die nur streng nach *Längen und Kürzen* gemessene Versfüße anerkannte. In ähnlicher Weise hat schon Aug. gesagt (Migne 32 col. 617), sein Psalm gegen die Donatisten sei *kein Gedicht* und *ohne* den Zwang des Metrums geschrieben, damit er so dem Volke verständlicher sei. Und doch ist klar, daß der Psalm in der Weise unserer modernen Poesie gedichtet ist und insofern ein strenges Metrum aufweist. Dies ist nun die später sogen. „rhythmische" Verskunst, im Gegensatz zur metrischen (in dem alten Sinne dieser Bezeichnung). Wenn also Beda dem Metrum den Rhythmus als etwas Gesetzloses entgegenstellt, so folgt noch nicht, daß er den freien Prosa-Rhythmus der Schule von Solesmes versteht; denn auch der poetische Akzentrhythmus entbehrt nach ihm der Regel, nämlich der klassischen Regel, wie er nach Aug. überhaupt nicht

einmal der Poesie angehört (non in aliquo carminis genere est). In der Tat denkt Beda an den Rhythmus der Volkspoesie, der damals durchaus akzentuierend war; er heißt ihn aber ausdrücklich einen poetischen Rhythmus, was im Vergleich zu Aug. bereits eine weitere Entwicklung des Sprachgebrauches bedeutet. Mit dem einen Worte also, das Beda beifügt: „wie in den Liedern der Volksdichter" (ut sunt carmina vulgarium poetarum) wirft er die Anschauung der Schule von Solesmes über den Haufen. Die ungeschickteren Volksdichter erlauben sich freilich bei der Anwendung dieses Rhythmus bekanntlich allerhand Freiheiten, wie auch Beda andeutet, aber das zugrunde liegende Prinzip der Vermessung ist klar, und geschultere Dichter handhaben den Akzentrhythmus so, daß eine neue Gesetzmäßigkeit auf den ersten Blick erkannt wird, wie ebenfalls beigefügt wird. Aug. gestattet sich nur wenige Freiheiten, unsere mittelalterlichen epischen Dichter so große, daß der Laie darin im allgemeinen einen regelmäßigen Rhythmus nicht zu erkennen vermag. — Also auch bei Beda keine Spur von dem oratorischen Rhythmus.

Er dürfte, und Aug. mit ihm, sogar ausdrücklich vom freien Rhythmus reden, und es würde noch immer nichts beweisen; ja sogar aus dem klassischen Altertum wäre es leicht, ähnliche Bezeichnungen, wie „freier, gesetzloser Rhythmus" beizubringen; aber man muß genau zusehen, welches der Sinn ist, den solche Bezeichnungen in jedem Falle haben. Wenn z. B. Horaz von Pindar sagt, er bewege sich in regellosen Weisen (numeris fertur lege solutis), so folgt keineswegs, daß nach Horaz Pindars Musik den „oratorischen Rhythmus" gehabt hätte, sondern es folgt nur soviel, als Cicero sagt: wenn man bei den besten griechischen Lyrikern die Worte als solche ohne die Musik (cantu remoto) ins Auge fasse, so komme einem alles wie Prosa vor (Orator § 183). Der Text ist also scheinbar nicht metrisch, aber die Musik, bezw. der vom Dichter beabsichtigte rhythmische Vortrag stellt ein schönes Gesetz der Komposition ins Licht. In diesem Sinne konnte also Horaz vom gesetzlosen Rhythmus bei Pindar sprechen, und ganz ähnlich erkennt der Laie in unserer mittelalterlichen Epik und vielleicht die meisten in vielen kirchlichen Sequenzen des Mittelalters nur eine rhythmische Prosa. Der Schein täuscht.[1])

Indem wir zur weiteren Prüfung des oratorischen Rhythmus auf Remigius von Auxerre (9. Jahrh.; De musica Migne 131 col. 931 ff.) übergehen, können wir eine andere Wandlung des Sprachgebrauches beobachten und dadurch der Mißdeutung einer merkwürdigen Stelle zuvorkommen. Augustin hatte über den Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus (De musica 3, 2) geschrieben, der Rhythmus bewege sich zwar in bestimmten Versfüßen (Füßen), aber die Fortbewegung sei an kein bestimmtes Maß gebunden, so daß man angeben könnte, beim wievielten Fuße er seinen Abschluß finde; im Metrum hingegen sei ein solcher Abschluß von vornherein fest bestimmt, so daß das Metrum nicht nur ein „Maß" sei wegen des festen Abschlusses, sondern auch ein „Rhythmus" wegen der gesetzmäßigen Verbindung von Versfüßen. Diesen Worten scheint nun Remigius (Migne col. 936) zu widersprechen, indem er schreibt: „Rhythmus und Metrum unterscheiden sich in der Weise, daß der Rhythmus nur den Zusammenklang der Worte ohne bestimmte Zahl und bestimmten Abschluß bedeutet und ins Endlose ohne Beschränkung durch eine Regel und ohne eine Zusammensetzung aus bestimmten Füßen sich fortbewegt, das Metrum dagegen seine eigenen Füße und bestimmten Abschlüsse hat." Also nach Rem. hat der Rhythmus keine bestimmten Versfüße, während Aug. den Rhythmus nur durch den Mangel eines besonderen Abschlusses vom Metrum unterscheidet und ihm ausdrücklich bestimmte „Füße" zuschreibt; obendrein scheinen die Worte „ohne Einschränkung durch eine Regel" deutlich genug auf den freien, oratorischen Rhythmus hinzudeuten.

Das Werk des Rem. ist ein Kommentar zu Marcianus Capella (5. Jahrh.) und dieser schloß sich eng an Aristides Quin-

[1]) Vgl. über den Rhythmus der Sequenzen Gietmann, Kunstlehre II. S. 144 ff.



tilianus und Boethius an. Bei diesen wird aber wohl nicht leicht jemand den oratorischen Numerus suchen, da sie die gewöhnliche Musiktheorie der Griechen vortragen; aber sehen wir uns den Text bei Rem. selbst etwas genauer an. Seine Worte können im Anschluß an obige Worte Quintilians offenbar auch so verstanden werden: Die Rhythmik, für sich allein betrachtet, ist durchaus nicht an die wenigen Formen gebunden, die in dem poetischen Metrum erscheinen; die Rhythmik, speziell in der Musik, bewegt sich ungleich freier als die Sprache, in der nur wenige Formen der Versfüße von den Grammatikern anerkannt werden. Die Rhythmik, oder sagen wir gleich die Musik, kennt ja Töne, die länger, und solche, die kürzer sind als die Silben der Sprache, sie fügt mit großer Freiheit Pausen ein und stellt ziemlich komplizierte Verhältnisse zwischen zwei oder drei gegebenen Tönen her (z. B. in der Synkope, in den Triolen). So ist es denn aus unserer Mensuralmusik jedem sattsam bekannt, wie viel mehr Gestalten ein musikalischer Takt hat, wenn man ihn mit dem poetischen Versfuß der Poesie vergleicht. Dies spricht ja auch Guido von Arezzo in der oft angezogenen Stelle im Mikrologus (Migne 141 col. 395) aus, wo es heißt: „der Musiker müsse es machen wie der Dichter, der überlege, in welchen Versfüßen sein Gedicht sich bewegen solle; nur sei für den Musiker der *Zwang der Regel* nicht so groß, weil sich seine Kunst in der Anordnung der Töne einer gesetzmäßigen, verständigen Abwechslung bediene". Wie oben gezeigt, geht die Freiheit des Rhythmus und der Musik so weit, daß die rhythmisierten Textworte oft wie reine Prosa erscheinen dürfen; so bei den größten Lyrikern der Griechen, bei den deutschen Epikern des Mittelalters und bei den Sequenzdichtern. Insofern konnte also Rem. mit gutem Grunde sagen, die Rhythmik sei nicht an bestimmte „Füße", nämlich an die gewöhnlichen der Poesie gebunden, die Metrik dagegen wohl. Das Wort „Fuß", dessen sich diese älteren Schriftsteller so oft bedienen, hat nämlich eine doppelte Bedeutung, deren Nichtbeachtung irreführen kann. Zunächst ist, wie Aug. sagt, das Wort von den Grammatikern gebraucht worden, und in diesem beschränkteren Sinne reden wir immer noch von Versfüßen. Dann aber wurde es, wie Aug. hinzufügt, auf die Musik übertragen, und hier nennen wir das dem Versfuß entsprechende Gebilde „Takt". Es kommt nun darauf an, in welchem Sinne Rem. das Wort wirklich gebraucht hat; wenn er es in dem engeren Sinne für „Versfuß" gebrauchte, so konnte er ohne Schwierigkeit sagen, der Rhythmus als solcher sei nicht an das beschränkende Gesetz der Metrik gebunden.

Nun sehen wir weiter zu. Es ist bei ihm (Migne col. 960) auch von *irrationalen* Rhythmen die Rede; das sind eben solche, die mit den Versfüßen des Textes nicht übereinstimmen; die Musik tut dem Texte einige Gewalt an, bleibt aber ihrem eigenen rhythmischen Gesetze treu, d. h. die Melodie schreitet in regelmäßigen Takten fort. Als erstes Beispiel gibt er den Doppeljambus an, der metrisch ◡ — ◡ — gemessen werde, rhythmisch aber auch in dieser Messung erscheine ´◡ —; die Hebung, der starke Taktteil, bestehe dann tatsächlich allerdings aus einer Kürze und einer Länge, *werde aber nur als eine Länge gerechnet.* In solchen Fällen erhebt sich also die Musik über die Gebundenheit der Sprache und der Metrik zu einem *freieren* Rhythmus, der aber mit dem sogen. oratorischen der Prosa ganz und gar nichts zu tun hat. Rem. hat um dieser kleinen Klasse der Rhythmen und ähnlicher Umstände willen oben der Rhythmik die bestimmten Versfüße abgesprochen, und das war theoretisch ganz korrekt. Praktisch aber läuft es gewöhnlich darauf hinaus, daß die rhythmischen Gebilde den Gestalten der Versfüße genau oder annähernd entsprechen. Augustin sah entweder von dieser kleinen Klasse der Rhythmen ab, oder aber er nahm „Fuß" in dem rhythmischen, musikalischen Sinne von „Takt" und mußte dann dem Rhythmus allerdings bestimmte Füße zuteilen. So redet denn auch Rem. im Verlauf der Abhandlung ohne Anstand genau so wie Aug. und wie andere Musiktheoretiker (Hucbald, Guido, Berno, Aribo), d. h. die rhythmischen Einheiten sind ihm „Füße" (pedes) in dem erklärten

musikalischen und einigermaßen erweiterten Sinne. So gibt er auch (col. 949) die ausführlichere Begriffsbestimmung des Rhythmus so: eine geordnete Verbindung von Tönen, Zeiten und Füßen mit Arsis und Thesis". Die sieben Teile der Rhythmik handeln nach ihm 1) „von den Zeiten, d. h. Längen und Kürzen", 2) von den Worten in ihrem Verhältnis zum Rhythmus, 3) „von den Füßen", 4) von den verschiedenen Gestalten der „Füße", 5) von der rhythmischen Bewegung, d. h. „in welcher metrischen Form, der des Daktylus oder Jambus, die rhythmische Form sich bewegt", 6) von der Umwandlung, d. h. „von der Verwandlung einer metrischen Gattung in eine andere", 7) von der Rhythmopöie, „wie der Rhythmus sich ausgestaltet im Metrum und Verse". Die Einteilung des von der Rhythmik zu behandelnden Stoffes macht es also klar, daß von einem freien oratorischen Rhythmus nicht die Rede ist, und daß der Rhythmus auf der gesetzmäßigen Verbindung von „Füßen" = Takten beruht. Ein „Fuß" aber ist „des Rhythmus erster Schritt, Glied oder Element, aus gesetzmäßigen, d. h. proportionierten und notwendigen Tönen zusammengesetzt. Proportioniert heißen die regelrechten Füße; der Fuß hat aber zwei Teile, Arsis und Thesis, d. h. „Hebung und Senkung" (Pes est numeri, i. e. rhythmicae — „formam" superius dixi — prima progressio, dispositio vel elementum, per legitimos, i. e. proportionales et necessarios sonos coniuncta. Illi pedes qui proportionaliter ponuntur, legitimi dicuntur; pedis partes duae sunt: arsis, i. e. elevatio, et thesis, i. e. depositio vel remissio vocis.) Die Arten des Rhythmus sind: der daktylische, der jambische und der päonische. Alles dies col. 952 ff. Nur noch eine Kleinigkeit sei aus dem Kommentar ausgehoben; es heißt nämlich col. 953, daß beim paarigen Rhythmus, wo Hebung und Senkung einander gleich sind, auch „die Zeichen für die Zeitdauer, d. h. die Virgulae, aus denen Kürzen und Längen bestehen (quibus constant brevia et longa)" dies Verhältnis der Gleichheit erkennen lassen, nicht minder aber auch beim unpaarigen jambischen Rhythmus das Verhältnis von 1 : 2. Man wird nicht umhin können, besonders wegen des über den jambischen Rhythmus Gesagten, hier ein neues Zeugnis dafür zu finden, daß die Virga in verschiedener Form längere und kürzere Noten im genauen Verhältnis von 1 : 2 bezeichnete. Alles Gesagte wird um so mehr Gewicht haben, wenn wir bedenken, daß Rem. in Reims das Amt hatte, junge Kleriker zu unterrichten; er wirkte dort eine Zeitlang neben Hucbald von St. Amand (im 9. Jahrh.). Wenn nämlich dieser Mann ein solches Buch über Musik schreibt und darin alles andere über den musikalischen Rhythmus vorträgt, nur kein Wort über den sogen. oratorischen Rhythmus, so muß man doch wohl sagen, daß ihm ein solcher (auf dem Gebiet der Musik) nicht bekannt war.

Die folgende Periode bis zum Ende der Blütezeit des gregorianischen Gesanges, d. h. bis gegen das 12. Jahrhundert hin, ist schon oft auf die Rhythmusfrage geprüft worden. Die Zeugnisse sind da überzeugend für die genaue Tonmessung; der oratorische Rhythmus dagegen wird durch nichts wahrscheinlich gemacht, geschweige denn bewiesen. Die Schriftsteller vergleichen ganz gewöhnlich den Rhythmus des Kirchengesanges mit dem der Dichtkunst, reden häufig von genau abgemessenen langen und kurzen Tönen der Choralmelodie, sagen wiederholt, daß man dieselben in der Tonschrift bezeichne, und dringen auf die genaueste Einhaltung bestimmter Dauerverhältnisse der Noten. Im Einzelnen sind drei Dauerwerte der Töne, die sich wie $^1/_2$: 1 : 2 verhalten, durch unzweideutige Belege aus den Schriftstellern nachzuweisen. Wir kennen die Zeichen für den mittelzeitigen Ton, die einfache Virga, das für die Länge, eine Virga mit einem Querstrich am Kopf derselben, und das für die Kürze, nämlich den Punkt. Ebenso wird bezeugt, daß dieselben Notenwerte auch wohl durch drei Buchstaben bezeichnet wurden. Es wird uns berichtet, daß der so beschriebene Rhythmus des Chorals durch die Einführung einer Begleitstimme schon um 900 in Gefahr kam, daß er gegen das Ende des 11. Jahrhunderts an gewissen Orten schon ganz außer Gebrauch war. Ferner

lernen wir von den Alten selbst, daß die Neumenzeichen gerade den Zweck hatten, die rhythmischen und die übrigen Verhältnisse des Choralvortrags zu bezeichnen, daß dagegen zur genauen Bezeichnung der Melodie das Bedürfnis einer anderen Notenschrift sich wenigstens seit 900 geltend machte.

Zugunsten des oratorischen Rhythmus läßt sich hingegen kaum etwas Greifbareres beibringen, als folgende leicht zu erklärende Äußerungen Guidos von Arezzo und Aribos. Guido spricht im Mikrologus von einer Art Gesänge, bei denen der innere Bau der kleineren und größeren Melodieglieder keine Abwechslung biete, wodurch man an die Prosa erinnert werde. Aber der Mangel an Abwechslung in zwei und mehreren Takten, melodischen Abschnitten oder Sätzen besagt noch keineswegs, daß keine taktmäßige Gliederung vorhanden war; übrigens spricht Guido auch nur von einer Klasse minder vollkommener Gesänge, die für das Ganze des Kirchengesanges nicht maßgebend sein kann.[1]) Aribo Scholastikus aber vergleicht die Gliederung der besten Choralgesänge mit der symmetrischen Gliederung der besten oratorischen Kunstprosa der Alten. Der strenge Rhythmus des Chorals kann nun mit einer solchen Gliederung (die sich noch vollkommener in der Dichtkunst findet) recht wohl bestehen. Diese Gliederung der Melodie in symmetrische Teile hat übrigens zunächst mit dem Rhythmus nichts zu tun; nur die Schule von Solesmes drückt sich oft so aus, als bestehe darin das Wesen des musikalischen Rhythmus; doch sowohl im Altertum als in der neueren Zeit hat man den Rhythmus wesentlich in etwas anderem gefunden, nämlich in der Abstufung des Akzentes nach Hebung und Senkung in den kleinsten Teilen der Melodie, d. h. in den gleichen Takten und in der für gewöhnlich nicht zu entbehrenden Abwechslung von langen und kurzen Noten derselben Teile oder Takte, die man ganz den Versfüßen der Poesie entsprechend auffaßt und erklärt.

[1]) Wir haben schon oben gesehen, was man in der griechischen Kirche unter „prosaähnlichen" Versen in der Hymnenpoesie versteht.

Die Zeugnisse für die völlige Gleichwertigkeit der Choralnoten sind viel späteren Datums; es kommt aber für uns gar nicht in Betracht, ob man seit dem 13. Jahrhundert die Regel aufstellte, daß im Choral kein Zeitunterschied in den Noten vorhanden sei. Die eigentlich „traditionelle" Vortragsweise der älteren Zeit war eine ganz andere. Ob man dieselbe jetzt wiederherstellen sollte, ist freilich eine andere Frage; aber auch in Beantwortung dieser Frage muß man beachten, wie unwahrscheinlich es ist, daß der Vortrag des Chorals — nicht etwa eines einzelnen Stückes desselben — dadurch schöner werden könne, daß man den vom Komponisten gewollten Rhythmus auflöst; ferner, wie unerhört sonst in aller Welt ein Musiksystem ohne gesetzmäßige Tonmessung ist. Ein fertiges System, ähnlich dem des „oratorischen" Choralrhythmus, dadiert erst aus den 17. und 18. Jahrhundert. — —

V. Les „Heirmoi" de Pâques dans l'Office grec. Etude rhythmique et musicale par Hugues Gaïsser, O. S. B. Rome 1905.

Diese schöne Studie über den griechischen Kirchengesang befaßt sich mit der kritischen Herstellung der Osterhirmen, bezw. Osterhymnen des griechischen Offiziums. Der Verfasser ist durch seine Stellung als Professor und Lektor des griechischen Chorals am Collegio greco S. Atanasio in Rom und durch verschiedene einschlägige Schriften mit seinem Gegenstand längst vertraut. Es ist in der Tat eine reife Arbeit, die hier vorliegt. Die Hymnen der griechischen Kirche bieten in bezug auf Rhythmus und Melodie die größte Schwierigkeit. Während im Abendlande seit Einführung des Liniensystems die älteren Handschriften ziemlich identisch sind, und durch Vergleich der Neumenbücher noch weitere Schlüsse auf eine viel frühere Zeit ermöglicht werden, herrscht in der griechischen Kirche keineswegs dieselbe Übereinstimmung. Nur eine sehr mühsame Vergleichung der verschiedenen Manuskripte kann hier rücksichtlich der Melodie zu einigermaßen sicheren Ergebnissen führen. Dank dem umsichtigen Verfahren des P. Gaïsser ist die „Restauration" der

untersuchten Hirmen (= Melodietypen der Hymnendichtung) durchaus befriedigend. Mit dem Rhythmus ist es nicht ganz so gut bestellt, da er ziemlich im Argen liegt, und zunächst nur die Grundsätze für die Rhythmisierung festgelegt werden konnten. Eben hier ist aber das über den „Rhythmus der griechischen Hymnographie im allgemeinen“ handelnde sechste Kapitel überaus lehrreich. Es verdient für die Beurteilung des abendländischen Chorals beherzigt zu werden. Die Hauptgedanken desselben sind folgende: Manche Gelehrte haben irrtümlicherweise angenommen, daß bei den Griechen das Bewußtsein von einem eigentlichen Rhythmus, d. h. zunächst von einer strengen Abmessung der Töne, seit dem 11. oder 12. Jahrhundert verloren gegangen sei. Wenn die Theoretiker der letzten Jahrhunderte die Hymnen als unmetrisch, ja geradezu als Prosa bezeichnen, so will das nicht mehr sagen, als daß der Text nicht nach langen und kurzen Silben abgemessen sei. Als Metrum bezeichnete man in älterer Zeit (und im Orient noch jetzt) den Rhythmus des Textes und zwar nicht den Akzentrhythmus, der, wie in unserer Sprache, so auch im Neugriechischen für die Dichtkunst maßgeblich ist, sondern das Abzählen von gedehnten und gekürzten Silben. Das Wort „Rhythmus“ hat dagegen eine weitere Bedeutung; es umfaßt auch den Akzentrhythmus der neueren Sprachen und wird ebensowohl von einer Melodie ohne Text angewendet. Der eigentliche Rhythmus ist der musikalische, und erst aus diesem heraus läßt sich der Rhythmus des Textes begreifen. „Die Musik,“ sagt der heilige Augustin, „der die gesetzmäßige Abmessung und Abzählung der Töne in erster Linie zukommt, verkürzt und verlängert jeweilig die Silben nach ihren eigenen Gesetzen“ (De mus. 2, 1.; cf. 6, 1.). Der Dauerunterschied der Töne, zunächst unabhängig vom Texte, gibt das erste Element des Rhythmus ab. Dazu kommt weiter die Eurhythmie, d. h. das Abmessen der Melodieglieder nach ihrem Umfang. Der Verfasser sagt sehr treffend: „Der Rhythmus hat ein weiteres Gebiet als das Metrum (oder Silbenmaß der Poesie) und ist vor ihm da; das Metrum ahmt nur den musikalischen Rhythmus nach und überträgt ihn auf die Sprache. Die Versfüße mit ihrer Verteilung der Zeitdauer auf Hebung und Senkung, sowie die symmetrische Entsprechung der Glieder beruht im Metrum auf der regelrechten Verbindung von langen und kurzen Silben, im Rhythmus dagegen wird das Gleichmaß durch die freie Anwendung allgemeinerer Mittel erzielt.“[1]) Weiter wird gezeigt, daß in der griechischen Hymnenpoesie Zahl und Betonung der Silben (Isosyllabie und Isotonie) zur Erklärung des Rhythmus nicht wesentlich und nicht ausreichend sind, daß es vielmehr auf das Gleichmaß der Zeit ankommt (auf die Isochronie oder Isopodie). Mit anderen Worten: die Silben werden nicht bloß abgezählt oder abgewogen, sondern abgemessen, nicht nach der Quantität oder Prosodie, sondern nach musikalischen Gesetzen oder vielmehr durch die Musik selbst. Gegen Krumbacher wird mit Recht aufrecht gehalten, daß die griechischen Hymnendichter sich im ganzen an die altgriechischen metrischen Formen hielten, wenn auch nicht an die einfachsten, wie sie sich etwa bei Horaz finden, sondern an die Silbenmaße und Strophenformen der Chorpoesie, und daß die scheinbaren Unregelmäßigkeiten des Textes aus der Musik zu erklären sind (letzterer Punkt wird S. 101 berührt).

Diese Grundsätze sind ohne Zweifel die richtigen. Wieviel schiefe Anschauungen fielen von selbst in sich zusammen, wenn man das Wesen des Rhythmus in dieser Weise auffaßte! Nicht aus dem Text ist der musikalische Rhythmus herzuleiten, sondern er ist der Musik eigentümlich, die sich freilich bei einem gegebenen Text einigermaßen nach diesem einrichten wird; am wenigsten hat man bei der Kirchenmusik zu fragen, ob der Text nach der Quantität der Alten zu messen sei. Zu praktischen Zwecken mag

[1]) Hieraus erklärt sich auch das so oft mißbrauchte Wort Guidos von Arezzo: Der Musiker bewege sich freier als der Metriker; der Musiker kenne die Beschränkung der metrischen Rhythmik nicht. Damit wird keineswegs gesagt, daß er an keine strenge Rhythmik gebunden sei. Man ersieht aus obigem, wie wenig P. Gaïsser die landläufigen Irrtümer bezüglich des musikalischen Rhythmus teilt.



man vielleicht mit Vorteil die Verhältnisse des Textes (die Betonung, Kürze und Länge der Silben, endlich die sprachliche Gliederung) stärker betonen. Ebenso mögen die Theoretiker der alten Zeit (so gut wie die neuesten) den musikalischen Rhythmus mit dem poetischen vergleichen. Aber streng wissenschaftlich ist das nicht, und wo es auf Genauigkeit ankommt, ist der musikalische Rhythmus auch der kirchlichen Hymnen wie überhaupt des Kirchengesanges, gemäß dem obigen Wort des heiligen Augustin, zunächst nicht aus dem Text abzuleiten.

Zwei kleine Bemerkungen möchte ich dem Gesagten noch beifügen. Nicht ganz richtig wird S. 45 Cicero die Kenntnis der chorischen Rhythmik abgesprochen; denn dieser sagt nicht, die Gesänge der großen Lyriker seien ohne Rhythmus, sondern sie erschienen, wenn man von der musikalischen Komposition absehe, wie Prosa. Ich finde in dieser Äußerung Ciceros genau das von Gaïsser vorgetragene Prinzip wieder: der Text bei Pindar z. B. liest sich wie Prosa für den, der keine Idee davon hat, daß der eigentliche Rhythmus der pindarischen Gesänge ein rein musikalischer ist, und daß er erst durch eine für den Metriker, der nicht Musiker ist, schwierige Übertragung auch im Text wiedergefunden wird. Sodann trägt Gaïsser zu Anfang seines Buches noch die gewöhnliche Lehre vor, daß der Kirchengesang sich aus dem hebräischen Tempelgesang entwickelt habe. Ich meine, für die Hymnenpoesie müßte man davon ganz absehen; denn eben die Studie des Verfassers legt dar, daß die griechische Hymnenpoesie unter den Gesetzen der altgriechischen Rhythmik stand. Mit den abendländischen Hymnen wird es ähnlich bestellt sein. Daher denn auch der weite Unterschied der Hymnenmelodien von den zu Prosatexten gesetzten, durch Melismen aufs reichste verzierten Melodien.

VI. Antwort auf P. Bivells Einrede.

Der mensurierte Choral, der doch in den morgenländischen Kirchen herrscht, findet in den Kreisen der Cäcilianer vom praktischen Standpunkt aus Widerspruch. Man sagt, es sei unmöglich, von dem freien Rhythmus, der den Kirchengesang kennzeichne, zu einem andern, der in der Profanmusik gebräuchlich sei, überzugehen, ohne den liturgischen Gesang erheblich zu schädigen; auch mache man dadurch den Sängern ihre Aufgabe nur schwieriger. Obschon nun beide Punkte durch keine vorausgehende Prüfung erwiesen sind, und von vornherein auch gewichtige Gegengründe vorgebracht werden könnten, so handelt es sich für uns doch zunächst gar nicht um die praktische, sondern um die theoretische Frage: „Wie wurde es in der Blütezeit des Kirchengesanges mit dem Rhythmus gehalten, gleichviel ob es ratsam scheint oder nicht, dieselbe Sangweise wieder einzuführen." [1])

Einen theoretischen Gegner hat nun der mensurierte Choral vor allen andern in P. Bivell O. S. B. gefunden: „Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition" (1904). Ich glaubte in dem Büchlein „Die Wahrheit in der gregorianischen Frage" (1904) eine vollgenügende Antwort gegeben zu haben. Aber in der „Gregorianischen Rundschau" 1904 Nr. 10 ff. werden die früheren Behauptungen mit Entschiedenheit aufrecht erhalten.[2])

Der Choralrhythmus soll nach Hucbald (um 900) im Ebenmaß des Tempos und in der Gleichheit der Notenwerte bestehen. Es wird auch noch einmal auf „Greg. Gesang" S. 93 verwiesen, wo bemerkt ist, daß die „Akzent-

---

[1]) Mir hat ein praktischer Musiker, der wie sehr wenige eine reiche Erfahrung in dieser Sache hat, gestanden, daß er an die größere Schwierigkeit eines mensurierten, den meisten Sängern an sich näher liegenden Kirchengesanges nicht glaube. Anderseits kann man doch auch nicht sofort eine Schädigung des Chorals darin sehen, daß er mit der Profanmusik demselben Gesetze unterworfen wird. Untersteht er nicht auch andern Kunstgesetzen so gut wie jeder andere Gesang? Warum also nicht dem der Mensur, dem sich sonst nie und nirgends ein Musiksystem entzogen hat? Indes man denke über beide Punkte, wie man wolle; uns beschäftigt nur die historische Frage.

[2]) Aus den Einleitungsworten wird mancher herauslesen, daß für die richtige Auslegung der mittelalterlichen Musiker und der handschriftlichen Musikzeichen niemand stimmberechtigt sei, als wer täglich den Choral von Solesmes höre, und daß P. Gietmann erst seit gestern sich mit der Rhythmusfrage befasse. Auf beides wäre mir die Antwort leicht; doch wozu, da es kaum zur Sache gehört?

schritte" im Choral nicht streng geregelt, sondern frei geordnet seien. Dagegen hatte ich nun geltend gemacht, daß Rhythmus und Tempo von keinem Theoretiker verwechselt werden dürfen, daß ferner Hucbald unmöglich in dem Musiktempo geradezu den Rhythmus der alten Griechen und Römer erkennen könne, daß weiterhin der freie Rhythmus nicht mit dem der Poesie verglichen werden könne, in der Weise, wie es die Alten zu tun pflegen, und daß endlich Hucbald das Wesen des Choralrhythmus in die richtige Abwechslung von langen und kurzen Tönen setze. Diese vier Gründe bedürfen gewiß einer eingehenden Widerlegung. P. Vivell führt nun keinen Schriftsteller an, der Tempo und Rhythmus verwechselt, oder den griechisch-römischen Rhythmus wiedererkennt in einem Verse, welcher lauter gleich lange Silben und einen frei geordneten Akzent (Versiktus) hätte. Er macht es ebensowenig erklärlich, daß die mittelalterlichen Schriftsteller immer und immer wieder auf den metrischen Rhythmus verweisen, nur um den freien Choralrhythmus zu veranschaulichen. Es könnte das ja freilich in der Weise geschehen, daß man zugleich den wesentlichen Unterschied des freien und des gebundenen Rhythmus klar darlegte; das tun aber die mittelalterlichen Theoretiker bei dieser Gelegenheit nie; das ist lediglich — so will es die Schule von Solesmes — zwischen den Zeilen zu lesen. Der Unbefangene jedoch sieht nur eine Gleichstellung des musikalischen Rhythmus mit dem dichterischen, soweit diese überhaupt möglich ist. Denn allerdings bleibt immer wenigstens dieser Unterschied, daß die Verse eine ganz bestimmte Anzahl von Füßen haben, die Musik aber, zumal die Kirchenmusik, durchaus nicht an eine bestimmte Anzahl von Einheiten in einem musikalischen Satze gebunden ist. Darum ist es ganz korrekt, wenn die Theoretiker (Hucbald, Guido v. Arezzo) den Vergleich in dieser Weise mildern: beim musikalischen Rhythmus habe man gleichsam das Gefühl, als ob die Verse eines Dichters rhythmisch skandiert würden. Vivell hat nicht das Recht, in solchen Redewendungen nur den ganz allgemeinen Sinn zu finden: in der Musik werden die Noten wie in dem Verse die Silben „gemessen", während doch Längen und Kürzen nicht unterschieden und außerdem eine feste Akzentordnung nicht eingehalten wird. Der Vergleich paßt um so weniger, da Vivell schließlich auch die „Messung" der Noten teilweise wieder verleugnet. Denn nicht nur gestattet er (im ersten Artikel S. 161) die Verlängerung mancher Choralnoten um ein Drittel ihres Wertes, sondern läßt überdies gelegentlich auch geradezu lange Töne zu, die durch Verdoppelung der Noten angedeutet würden. Da beides keineswegs nach einem festen Gesetz der Abwechslung geschieht, so wird jene Ähnlichkeit der Messung in Vers und Musik nahezu auf Null gebracht.[1]) Die Schule von Solesmes hütet sich darum mit Recht, die poetische Versmessung als Muster aufzustellen; sie verweist vielmehr auf die rhythmische Prosa. Hucbald seinerseits betont aber stark die volle Regelmäßigkeit der Tonmessung; wenn er also wirklich die Gleichheit der Notenwerte voraussetzt, so ist er reiner Äqualist, d. h. er nimmt die Modifikationen nicht an, zu denen sich die Schule von Solesmes immer bereitwilliger herbeiläßt. Auf ihn also sollte man sich für das System des ungebundenen Rhythmus nicht berufen.

P. Vivell wirft mir vor, daß ich lange Töne und lange Noten im Choral verwechsle. Dazu bemerke ich, daß eine Unterscheidung derselben (in dem gewollten Sinne) von den Alten nirgendwo bezeugt wird. Sodann sollte nur eins gesagt sein, was auch vollkommen richtig ist, wie immer es sich mit jener Unterscheidung verhalten mag: wenn aus der Gleichheit der Noten in dem Hucbaldschen Beispiel auf die Gleichheit derselben im Choral überhaupt geschlossen werden kann, so muß man aus demselben Beispiel, das lange Töne im Sinne Vivells nicht enthält, den Schluß machen,

[1]) So ungefähr wird mancher geneigt sein, die moderne Prosa, zumal die der französischen Sprache „rhythmisch" aufzufassen: grundsätzlich alle Silben gleich lang; gelegentlich, aber nicht in bestimmter Ordnung eine wirklich lange Silbe, und öfter, aber ohne festes Gesetz die Verlängerung etwa um ein Drittel. Der Rhythmus der französischen Prosa wäre also dem Choralrhythmus gleich.

daß solche überhaupt im Choral nicht vorkamen. Den letzteren Schluß will man nicht zugeben; der erstere ist aber nicht minder unlogisch. Ich halte also durchaus aufrecht, was ich geschrieben habe: „Da Vivell selbst anderswo verschiedene Werte der Töne im Choral annimmt, so hätte er Hucbald einfach aufgeben müssen, da dieser reiner Äqualist sein soll und tatsächlich trotz des untergelegten Textes die Noten des Beispiels absolut gleich ansetzt.“ — Es würde weiter zu schließen sein, daß von den Modifikationen der Noten, die Vivell und die Schule von Solesmes zugeben, ganz abzusehen wäre; denn stärker als Hucbald betont kein Mensuralist die genaue Abmessung der Notendauer.[1])

Um auf die langen und kurzen „Töne“ im Choral zurückzukommen: Vivell betont immer wieder, die wahre und wirkliche Länge sei durch Verdoppelung des Notenzeichens (durch die Distropha) angedeutet worden, und eine andere Bezeichnung werde dadurch überflüssig. Diese Behauptung ist in ihrem ersten Teile ganz unerwiesen; kein alter Autor bezeugt sie; man hat sich das nur in der Schule von Solesmes auf Grund der späteren Quadratnotenschrift so zurecht gelegt. Außer anderem spricht dagegen z. B. schon der erste Fall im Graduale. Da steht in der Ausgabe von Solesmes eine Distropha über der Anfangssilbe von anima; aber die Neumenzeichen beweisen, daß die Distropha als zwei unterschiedene Töne zu betrachten ist. Denn der erste Ton derselben wird in der Schrift mit dem vorhergehenden verbunden, dagegen der zweite etwas gesondert geschrieben; wäre die Distropha ein langer Ton, so hätte offenbar die vorausgehende Note gesondert geschrieben und die Distropha durch zwei nahe zusammengerückte Noten bezeichnet werden müssen. Und wenn eine solche Bezeichnung überhaupt eingeführt war, wie kommt es dann, daß Hucbald (Migne 132, 922) erklärt, der Rhythmus könne nur in der Neumenschrift wiedergegeben werde? Ein Dasia-Zeichen konnte ebensogut verdoppelt werden, wie ein Neumenzeichen; dann waren lange und kurze Töne unterschieden und damit der Rhythmus, wie ihn Hucbald erklärt, wesentlich bezeichnet. Die andern von mir beigebrachten Gegengründe will ich nicht wiederholen; eigentlich genügt ja schon die Tatsache, daß diese Ansicht bei den alten Schriftstellern nicht vertreten ist. Mein Hinweis darauf, daß Pothier in geradem Gegensatz zu Vivell sagt, der Strophikus habe nichts von einer langen Note, soll durch die Behauptung entkräftet werden, daß beim Sologesang allerdings ein Tremolo eingelegt werde, daß aber beim Chorgesang auch nach Pothier ein einfacher Ton zu singen sei. Von dem letzten sagen aber Pothier und die Alten nichts. Pothier meint nur, der Strophikus sei „eine Reihe von leicht wiederklingenden Tönen, ein Vibrieren auf gleicher Tonhöhe oder in der Distanz eines Halbtones“ (Ausg. v. Kienle S. 91), nicht aber eine einfache zwei oder dreimal so lange Note; es kommt übrigens auf das ursprüngliche Wesen der Neume an, nicht auf die etwa nach Umständen nötig werdende Vereinfachung.[1])

[1]) In Anmerkung 2 auf S. 161 verlangt Vivell, daß die Distropha doppelt so lang und die Tristropha dreimal so lang angehalten werde, als die einfache Note und verweist auf eine Stelle im „Greg. Gesang,“ wo ein Beweis aus Guido von Arezzo versucht wird. Bei Guido (Migne P. L. 141, 394) heißt es, die Neumen würden auch gebildet durch die Reperkussion (wiederholten Anschlag) eines Tones oder durch die Verbindung zweier oder mehrerer Töne; Guido fordert, daß man entweder in der Zahl der Töne oder in deren Dauer (in ratione tonorum, andere Lesart tenorum) das richtige Verhältnis beachte. Willkürlich setzt nun Vivell voraus, die Reperkussion desselben Tones sei auf eine Silbe beschränkt und ergebe also seine „langen“ Töne; ebenso nimmt er mit Unrecht an, daß tonorum oder tenorum sich hier auf die Schlußverlängerungen beziehe. Tenor, ohne weiteren Zusatz heißt nicht Schlußdehnung, sondern Tonlänge überhaupt, wie es Aribo richtig erklärt. „Tenor heißt Tondauer“, sagt er, „nämlich bei gleichen Neumen in dem Sinne, daß wenn vier Töne zweien entsprechen, bei den zweien die Dauer die doppelte ist“. Da ferner nach Guido eine Neume (Tongruppe) sich über mehrere Silben erstrecken kann, so darf man auch die durch wiederholten Anschlag des gleichen Tones gebildete Neume so nehmen, und dann folgt zugunsten Vivells nichts, gar nichts. In der aus Guido beigebrachten Beschreibung gewisser Reperkussionen sagt dieser selbst, sie beständen in der „Wiederholung desselben Tones“ bei verschiedener Stärke, also in zwei Tönen.

[1]) An der früher von mir angezogenen Stelle heißt es bei Pothier (S. 117 f.): „Man könnte, [um die doppelte Dauer zu beweisen] einwenden,



Übrigens sehe ich nicht, warum schon hier bei der Besprechung Hucbalds die Frage des Strophikus besprochen wird, da die von ihm ausdrücklich als lang bezeichneten Schlußtöne gewisser musikalischer Sätze nicht mit dem Strophikus geschrieben sind. Bezüglich solcher Endverlängerungen aber hatte ich gesagt, daß mir nicht klar sei, warum der Rhythmus genau die doppelte Länge erheische. Darauf wird geantwortet, daß Hucbald allerdings der Schlußverlängerung rhythmische Bedeutung beilege, und ebenso Guido; aber eben aus letzterem sieht man, daß nicht in der Doppellänge, genau gemessen, diese Bedeutung liegt, da er drei Arten der Schlußverlängerung namhaft macht, das Maß derselben aber verschieden und ungenau bestimmt: sehr gering, länger, ganz lang, je nachdem der musikalische Melodieteil ist, der abgeschlossen wird. Was weiter aus Engelbert, Boethius, Augustin beigebracht wird, läuft auf die Guidosche Bestimmung hinaus. Das alles widerlegt mich nicht; ich habe es vielmehr selbst in ähnlicher Weise vorgetragen.

Über die Hauptfrage, welches diejenigen langen Silben sind, die Hucbald in seiner allgemeinen Erörterung nennt, wird rasch hinweggegangen, indem wiederholt wird, die Länge entstehe nur durch ein langsameres Tempo. Diese Auslegung ist unrichtig. In der angezogenen Stelle (Commem. brev. gegen Ende; Migne P. L. 132, 1039 ff.) fordert Hucbald eine Gleichmäßigkeit oder ein Ebenmaß im Gesange, das durch genaue Einhaltung des Verhältnisses von 1 : 2 beim Vortrag der langen und kurzen Töne erzielt werde. Jeder denkt doch vor allem an das richtige Tempo in jedem beliebigen Gesange, nicht aber an die Wiederholung in verändertem Tempo. Die Richtigkeit des Tempos besteht in der Einheit der Zeit, die man (etwa für die kurze Note) zugrunde legt, die Einhaltung dieses Einheitsmaßes macht den schönen Vortrag aus. Daher fängt denn Hucbald ohne irgend einen Hinweis auf den wiederholten Vortrag des gleichen Stückes also an (Migne P. L. 132, 1039): „Vor allem ist sorgsamst zu beachten, daß der Gesang in genauem Gleichmaß vorgetragen werde. Denn fehlt dieses, so wird er wesentlich geschädigt und seiner gesetzmäßigen Vollkommenheit beraubt. Ohne das Gleichmaß entsteht im Chorgesang Mißklang statt Einklang, und es kann weder der Einzelne mit andern im Einklang, noch für sich allein auf schickliche Weise singen." Dann fährt Hucbald fort: man solle also keine Neume ungehörig dehnen, z. B. bei einem Teil des Responsoriums nie langsamer singen als zuvor; ebenso solle man die kurzen Silben nicht kürzer machen als sich gezieme. Alle Längen müßten gleich lang, alle Kürzen gleich kurz vorgetragen werden, damit das richtige Verhältnis von lang und kurz gewahrt und in jedem Gesange vom Anfang bis zum Ende das Tempo eingehalten werde.

Bis hieher ist aus keinem Worte zu ersehen, daß es sich um ein doppeltes Tempo handele, sondern es wird nur gefordert, daß man in demselben Gesang oder in den Teilen z. B. eines Responsoriums das Tempo nicht ändere, denn man könne weder mit andern noch allein richtig singen ohne das. Alles dies ist nichts als die Beschreibung, wie in einem gegebenen Vortrag das Gleichmaß eingehalten werden müsse. Die andere Auslegung, es beziehe sich auf einen doppelten Vortrag, ist nur hineingelegt, aber nicht herausgelesen. Und nach allem Gesagten wird eine Modifikation des Gleichmaßes beigefügt: man könne allerdings manchmal mit Grund am Anfang oder gegen Ende dehnen und kürzen (wie auch bei uns am Ende bisweilen gedehnt wird); dann aber müsse man dennoch das Verhältnis von 1 : 2 zwischen Länge und Kürze einhalten (ut pro modo brevitatis prolixitas prolongetur et secundum moras longitudinis momenta formentur brevia, ut nec maiore nec minore, sed semper unum alterum duplo superet). So auch bei Responsorien, wo nicht der eine dies, der andere jenes Tempo singen dürfe. Man beachte nebenbei, wie hier die von P. Bivell erwähnte Freiheit, es dürfe ein Ton unbeschadet des Gleichmaßes etwa um ein Drittel verlängert

daß die alten Bücher oft eine Art Doppelnote, die bi- und tristropha aufweisen. Diese Zeichen gleichen aber nur äußerlich einer Doppel- oder Tripelnote und sind in der Ausführung wesentlich von ihr verschieden. . . . In folgender Melodie hat der Strophikus, mag man ihn auch sonst erklären, wie man will, sicher nichts von einer langen Note". In dem Dokument, das wir unter II besprochen haben, sind für die Länge drei Zeichen angegeben; darunter ist das von Bivell aufgestellte nicht; dagegen wird da gesagt, daß der Akut (die Virga) eine lange und der Punkt eine kurze Note bezeichne, wodurch die ganze Lehre der Schule von Solesmes über den Haufen geworfen wird.

werden, keinen Raum findet; Hucbald verlangt vielmehr strenge Gleichheit, nämlich der langen Töne untereinander, ebenso der kurzen untereinander und der gelegentlich zu Anfang oder am Schluß außerordentlicherweise gedehnten oder gekürzten.

Es wird noch beigefügt, daß beim Respondieren nicht minder die gleiche Höhe beizubehalten sei. Aber es hätten verschiedene Gesänge nach den Umständen eine verschiedene Höhe, wobei nur zu beachten sei, daß doch immer in geziemenden und vollen Neumen, d. h. nicht unangenehm schleppend und unanständig eilig gesungen werde. Das Gleichmaß des Vortrags sei auch beizubehalten, wenn im Psalmengesang die Antiphon zwischenhinein gesungen werde; nur am Schluß des ganzen Psalmes, sofern das Tempo nicht schon sehr langsam sei, solle man die Antiphon in genau doppelt so langsamem Tempo wiederholen.

Immer noch nichts von einem verschiedenen Tempo für den Vortrag als ganzes, sondern nur eine gelegentliche Änderung des Tempos für wenige Noten; immer und unter allen Umständen aber ist das richtige Verhältnis von Längen und Kürzen (1 : 2) zu beobachten, und der Tempowechsel selbst dem gleichen Verhältnis zu unterwerfen.

Dies ist, soviel ich sehe, die genaue Darlegung aller von Hucbald ausgeführten Gedanken. Es deckt sich vollkommen mit dem, was die moderne Mensuralmusik vom Tempo lehrt, außer etwa, daß beim Wechsel desselben in dem gleichen Stücke jetzt minder strenge Vorschriften gegeben werden. Durch den Hinweis auf das poetische Metrum macht der Schriftsteller seine Absicht noch deutlicher. „Jede Melodie“, so sagt er, „muß nach Art des Metrums genau mensuriert werden.“ Nach P. Vivell ist freilich hier nichts weniger als das Prinzip der Mensuralmusik ausgesprochen; wir müssen ihm diese Meinung lassen, können sie aber nicht teilen, weil wir damit der gesunden Auslegung ins Gesicht zu schlagen glauben. Noch ein Moment ist hervorzuheben. Diese Mensurierung im Choral wird von Hucbald als Grund angegeben, warum er das erwähnte Gleichmaß mit dem griechischen Rhythmus und dem lateinischen Numerus (Zahlmaß) identifizieren könne. In der Tat, wenn der Choral nach Art des poetischen Rhythmus mensuriert wird, so haben wir dasselbe, was die Alten als musikalischen Rhythmus bezeichnen. Die Alten verstanden nämlich unter Rhythmus den gesetzmäßigen Wechsel von langen und kurzen Zeiten, die wie im poetischen Versmaß sich zu gleichen Takten oder Füßen gruppieren und einem festen Akzent- oder Iktusgesetz unterworfen sind. Dieses Akzentgesetz hat Hucbald im Vorausgehenden allerdings nicht ausdrücklich erwähnt, weil er nur vom Zeitverhältnis reden wollte; hier holt er es durch die Berufung auf das Gesetz des poetischen Metrums und durch die Identifizierung seines Gleichmaßes mit dem Rhythmus der Alten nach.

An einer andern Stelle (Mus. enchir. gegen Ende, Migne P. L. 132, 993 ff.) geht die Erörterung unmittelbar vom Begriff des Rhythmus aus: „Was heißt rhythmisch singen? Man muß acht haben, wo längere und wo kürzere Töne zu singen sind. Denn wie in der Sprache lange und kurze Silben zu beachten sind, so muß man gedehnte und gekürzte Töne unterscheiden, so zwar, daß Lang und Kurz gesetzmäßig zueinander stimmen, und der Gesang wie nach metrischen Füßen taktiert werde. Wohlan, laßt uns singen: ich taktiere die Füße“ (Takteinheiten). Von dem nun folgenden kurzen Beispiele sagt er, nur die Schlußtöne der drei Glieder seien lang, die andern kurz. „Das also,“ fährt er fort, „heißt rhythmisch singen, den langen und kurzen Tönen die gesetzmäßige Dauer zumessen (longis brevibusque sonis ratas morulas metiri) und nicht stellenweise stärker dehnen und kürzen, als sein muß, sondern dem Gesetz des Taktierens treu bleiben, damit der Gesang in demselben Tempo endige, in dem er angefangen hat.“ — Darauf gestattet Hucbald abermals, zu Anfang oder gegen Ende das Tempo aus gewissen Gründen zu wechseln, vorausgesetzt, daß das Verhältnis von 1 : 2 gewahrt bleibe.

Bis hieher kann niemand an ein zweites Tempo denken, außer für die



genannte vereinzelte Ausnahme (die im Belieben des Sängers steht). Nachdrücklich aber wird gefordert, daß man Längen und Kürzen unterscheide, ja darin besteht das rhythmische Singen; nur muß das „Skandieren" (Akzentuieren) wie nach Versfüßen hinzukommen. P. Vivell will nun hier unter den Längen nur die Schlußverlängerungen verstehen. Allein Hucbald erklärt ja allgemein, das rhythmische Singen beruhe auf der Unterscheidung von Längen und Kürzen. Bei Erwähnung des Beispiels sagt er freilich nur, die letzten Töne der drei Glieder seien lang; aber auch hier ist es unerwiesen, daß an jene fast unwillkürliche Verlängerung der Schlußsilben zu denken sei; es können gerade so gut normale und in der Notenschrift bezeichnete Längen sein. Denn nach den sonstigen Vorschriften der Theoretiker, wie sie Vivell selbst anführt, ist die Dauer jener gewöhnlichen Schlußverlängerung nicht an ein so bestimmtes Maß gebunden.

Es trifft zwar in dem gewählten Beispiele zu, daß alle Töne bis auf die Schlußtöne der Glieder gleich kurz sind; allein aus diesem einen Beispiele darf man nicht zu viel schließen, zumal Hucbald einen guten Grund hatte, kein anderes zu wählen, in welchem eine größere Abwechslung von langen und kurzen Tönen wäre. Er bedient sich nämlich gewöhnlich und auch an dieser Stelle der Dasia-Tonschrift, in der das Dauermaß der Noten nicht bezeichnet wurde; so war es ihm also bequemer, dem Schüler zu sagen: die drei Schlußtöne sind lang, die übrigen kurz: singen wir also einmal mit genauer Unterscheidung dieser Längen und Kürzen. Zur Einschärfung und Einübung des Prinzips (über Rhythmus und Tempo) genügte das, zumal er nunmehr dasselbe Stück in einem anderen Tempo singt und singen läßt, damit das abstrakte Verhältnis von Lang und Kurz sich desto fester einpräge. „Nehmen wir die Melodie nun einmal in rascherem, einmal in langsamerem Tempo, so daß die Tonwerte, welche jetzt Längen sind rücksichtlich der ihnen entsprechenden Kürzen, nunmehr Kürzen werden bezüglich der gedehnteren Töne." Erst hier ist von einem verschiedenen Tempo für das ganze Stück die Rede.

Was also Hucbald an dieser Stelle darlegt, ist der in einer genauen Unterscheidung von langen und kurzen Tönen beruhende Rhythmus; am Schluß spricht er speziell vom Tempo, welches zu dem rhythmischen Vortrag nur noch die metronomische Bestimmung der Zeiteinheit hinzufügt. Daß die Längen, von denen Hucbald redet, die sogenannten Schlußverlängerungen seien, sagt er nicht, und das Beispiel beweist es nicht, beweist auch nichts für den Choral im allgemeinen, oder es würde auch beweisen, daß es im Choral keinen Strophikus in dem von Vivell erklärten Sinne gibt, ebensowenig jene Verlängerungen um ein Drittel der Tonwerte, die Vivell annimmt. Die natürliche Auffassung der Stelle ist die, daß Hucbald jene Tonmessung lehrt, welche in der Mensuralmusik gebräuchlich ist. Wozu auch so viel Worte, wenn der von Vivell angenommene Sinn beabsichtigt wäre? Ein Vertreter der Schule von Solesmes hätte so geschrieben: „im Choral sind alle Töne durchaus gleich, die Schlußtöne aber doppelt so lang; darin besteht der Rhythmus." Er würde sich hüten zu sagen, es sei mit den langen und kurzen Tönen wie mit den langen und kurzen Silben in der Sprache, und man müsse das gesetzmäßige Verhältnis von Lang und Kurz so einhalten, daß es scheine, als ob man Verse hersage. Denn in beiden Fällen würde niemand unter den „Längen" bloße Schlußverlängerungen verstehen.

Was an der eben besprochenen Stelle ferner über den Tempowechsel nach den Umständen gesagt wird, soll wegen seiner Schwierigkeit etwas weiter unten behandelt werden. Zuerst wollen wir die aus Coussemaker (Skript. II, 74) entnommenen Worte Hucbalds ins Auge fassen. Hucbald schreibt dort: „Zwar setzen wir Punkte und Strichlein zur Unterscheidung von kurzen und langen Tönen; aber ein Gesang dieser Art (der zweistimmige) ist so schwer und langsam, daß darin das rhythmische Gesetz nicht gewahrt werden kann." Hier behauptet Hucbald, was wir auch sonst öfter bezeugt finden, daß kurze und lange Töne in der Tonschrift durch Punkte und Strichlein bezeichnet wurden. Vivell sagt nun: da Hucbald von der Diaphonie rede,



so beweise diese Stelle für den Choralgesang nichts, und er meint damit die Sache ebenso gut als kurz zu erledigen. Freilich redet Hucbald, wie jeder sieht, von der Diaphonie, d. h. von dem alten zweistimmigen Gesang, wie er bis ins 11. Jahrhundert neben dem einstimmigen im Gebrauch war. Aber die rhythmische Bezeichnung der Tonwerte, welche er anwendet, *obschon* sie bei der Diaphonie mit ihrer langsamen Bewegung kaum zur Geltung kommen kann, ist doch gewiß die *außer* der Diaphonie gebräuchliche. Denn eine *zwecklose* rhythmische Bezeichnung wurde gewiß nicht eigens für die Diaphonie erfunden. Wie sollte man auch bei der Diaphonie, wie sie Hucbald beschreibt, überhaupt auf eine Bezeichnung der Längen und Kürzen verfallen sein, wenn damals der Kirchengesang nur gleiche Töne kannte? Die Diaphonie wiederholte nur Ton um Ton die Choralmelodie in verschiedenen Höhenstufen akkordmäßig nebeneinander; daher ist nicht abzusehen, warum man für sie rhythmische Zeichen brauchte, wenn man sie im einfachen Choral nicht brauchte; obendrein steht das Zeugnis Hucbalds nicht allein; wir haben noch drei andere beigebracht: von Guido, Aribo, Remigius von Auxere. Die erwähnten Punkte und Strichlein treffen wir außerdem wirklich in den Handschriften; wie kann man also Hucbalds Zeugnis ablehnen?[1])

Es erübrigt die letzte Frage, nämlich wie eine andere Äußerung unseres Schriftstellers in der Musica Enchiriadis bald nach der oben besprochenen Stelle (Migne 132, 994 f.) aufzufassen sei. Es wird da wiederholt, daß verschiedene Gesänge in verschiedenem Tempo vorgetragen werden müßten, „was übrigens," so sagt Hucbald, „an der Gestaltung der Melodie, je nachdem sie nämlich in *leichten oder in schweren Neumen* komponiert sei, ersehen werden könne." P. Bivell überübersetzte „Tonschritte" statt „Neumen", jetzt will er „Tonbewegungen", und schwere Neumen wären dann „schwerfällige", d. h. in großen Intervallen einherschreitende Tonbewegungen". Darnach müßte ein Gesang, in dem oft Quinten oder Quarten erscheinen (von größeren Intervallen ist beim Choral abzusehen) *langsam* vorgetragen werden, rascher dagegen ein solcher, in welchem gerade solche Intervalle nicht vorkommen. Auch diese neue Übersetzung mit der Auslegung muß ich leider beanstanden. Gegen die „Tonbewegungen" erhebe ich wieder die Frage, wie man die Intervalle dieser Bewegungen aus den Neumen erkennen könne. Die Neumen kennzeichneten bekanntlich die Intervalle nicht, und die Schriftsteller bezeugen, daß man sie verschieden las und sang. Was die Übersetzung von „Neume" durch „Tonbewegungen" angeht, so will ich darüber jetzt nicht streiten. Es ist aber nicht richtig, daß ich selbst einmal „Tonweisen" übersetzt habe; ich gab nur P. Bivells Übersetzung wieder ohne eine andere Korrektur, als daß ich beifügte, im Text stehe „Neume". Sehr großes Bedenken macht mir aber die Auffassung von *schweren Neumen als Tonbewegungen in großen Intervallen*. Es scheint mir

[1]) Der Sinn der Stelle ist dieser: „Die Diaphonie in der älteren Form des Organums hat eine so langsame Bewegung, daß eigentlich jede Note schon lang ist, und es kaum angeht, noch doppelt so lange Noten einzuführen; somit nimmt man praktisch lieber alle Töne gleich lang, macht damit aber die *Bezeichnung* von Lang und Kurz überflüssig und zerstört zu gleicher Zeit den auf dem Unterschied der Tondauer begründeten Rhythmus. Daraus ist zu schließen: Hätte der Rhythmus außer der Diaphonie trotz der Gleichwertigkeit der Noten bestanden, so würde er durch die Langsamkeit der Diaphonie nicht aufgehoben; man hätte ja einfach nur ein langsameres Tempo zu nehmen. Was dann aber eigene Zeichen für Lang und Kurz, gerade in der Diaphonie, sollen, ist unerfindlich. Erst als später der Diskant dazu überging, nicht mehr Ton um Ton zu begleiten, mußte sich freilich von neuem das Bedürfnis regen, zu mensurieren, und so entstand die „Mensuralmusik". Wenn aber P. Bivell will, daß nach Hucbald auch die Endverlängerung noch wesentlich zum Rhythmus gehörte (wer wird das glauben!), so brauchte bezüglich der Diaphonie doch nur die Vorschrift beigefügt zu werden, man solle die Schlußtöne doppelt so lang nehmen, wodurch der Rhythmus gewahrt und doch das Gefühl nicht durch allzu viele überlange Noten unangenehm berührt würde. Noch eine Frage: nach P. Bivell wäre man gewohnt gewesen, eigentlich lange Töne durch den Strophikus wiederzugeben; wenn nun Hucbald für die Diaphonie lange Töne bezeichnen wollte, warum in aller Welt tat er es nicht ebenso, sondern vielmehr durch Anwendung der Virgula? Daß der Strophikus nicht ein *langer Ton* war, geht übrigens auch daraus hervor, daß er in den „guidonischen" Handschriften *oft* durch *zwei* um einen Halbton voneinander abstehende Töne wiedergegeben wird.



zu durchaus ungereimten Schlüssen zu führen, wenn man Melodien, in denen öfter große Intervalle verkommen, grundsätzlich langsam, und solche, in denen die kleinen Intervalle herrschen, rascher vortragen wollte, also z. B. das Requiem aeternam . . . rasch, dagegen das Alleluja des Ostersonntags (Ausgabe von Solesmes), in dem wiederholt Quarten und Quinten erscheinen, langsam. Eine solche Regel kann Hucbald nicht aufgestellt haben.

Wenn dieser weiterhin aufmerksam macht, daß die Tonhöhe beachtet werden müsse, damit das Tempo zu hellen und lieblichen Tonweisen passe (so will Bivell die Stelle verstanden wissen: Ergo moram aptam adhibebis, ipsam etiam altitudinem ad congruentiam morae cum apertis et suavibus neumis), so kann ich das wirklich nicht begreifen. Wie soll man die Tonhöhe beachten, damit das Tempo zu hellen und lieblichen Tonweisen passe? Soll es heißen, man solle die Tonhöhe nach der relativen Helligkeit oder Dumpfheit der Tonweisen einrichten. Dann muß ich wieder fragen: welches sind nun hellere Tonweisen, bevor ich weiß, in welcher Höhe sie erklingen? Sind es solche, in denen **kleinere** Intervalle vorherrschen, sind es also die „leichteren" Tonbewegungen, die wir oben hatten? Dann muß ich also Melodien mit engen Intervallen, etwa das Requiem aeternam sowohl hoch als rasch singen! Kurz, ich komme nicht zu einem annehmbaren Sinn der Stelle in Bivells Übersetzung. Übrigens steht auch nicht eigentlich „hellere", sondern „offene" im Text, was wieder neue Fragen anregt.

Allen Schwierigkeiten geht man aus dem Wege, wenn man beide Stellen ganz wörtlich übersetzt und namentlich das Wort „Neume" einfach stehen läßt oder durch Töne wiedergibt. Hucbald sagt an ersterer Stelle, man könne aus der Gestalt der Melodien das Tempo erkennen, je nachdem sie nämlich „leichte oder schwere Töne" aufweise; die Längen sind die „schweren" Töne und werden als solche in der Schrift durch das der Virga beigefügte Strichlein angedeutet. Hucbald sagt ja, daß man dieses Mittel zur Bezeichnung anwende; freilich sei die Diaphonie so „schwerfällig und langsam" (melos tam grave tamque morosum), daß jene Bezeichnung kaum noch einen Zweck habe. Die Übersetzung des gravis mit „schwer", d. h. „langsam" in der Zeitdauer ist damit schon erwiesen. Es ist ein verständiger Gedanke, daß das Tempo um so langsamer zu nehmen sei, je mehr **lange** Noten eine Melodie aufweist. Daß aber „Neume" Ton und Tonzeichen bedeuten könne, wird wohl niemand leugnen. Wenn freilich P. Bivell meint, ich habe jede andere Bedeutung ausschließen wollen, so irrt er sich. Ich habe gesagt, es bedeute „regelmäßig" das Neumenzeichen und könne dann auf den bezeichneten „Ton" angewendet werden. Damit wollte ich weitere Bedeutungen nicht ausschließen, habe sogar anderswo eine weitere Bedeutungsentwicklung ausdrücklich angenommen. Es sollte nur betont werden, neuma bedeute nicht „Tonschritt"; sogar die andere Übersetzung Bivells („Tonweise") habe ich unangefochten gelassen. An der besprochenen Stelle freilich kann ich sie nicht gelten lassen, wie eben ausgeführt ist. Die Worte über die Tonhöhe sind nun auch klar.

Nach meinem **Dafürhalten** ist **anders zu verbinden und dann auch anders zu übersetzen**. Hucbald schreibt: Man solle die Tonhöhe so einrichten, daß sie zum Tempo passe (altitudinem aptam exhibebis ad congruentiam morae). Wenn nämlich aus der Beschaffenheit der Notenzeichen in dem besprochenen Sinne sich ein rascheres oder langsameres Tempo der Melodie feststellen läßt, so soll man darnach die absolute Höhe einrichten, also die in leichteren Noten geschriebenen Melodien etwas höher, die in schweren etwas tiefer singen. Das ist verständlich und annehmbar. Nun kommt der Zusatz: cum apertis et suavibus neumis, d. h. „mit offenen und gefälligen Neumen oder Tönen". Wir haben gehört (M. 132, 1039 f.), daß Hucbald bei der Wahl der Tonhöhe aufmerksam macht, daß sowohl die Höhe als die Tiefe auch **unangenehm** werden könne, und daß man also Umsicht walten lassen müsse, um die Töne immer angemessen und voll singen zu können (Verum sive morosius sive celerius dicantur, hoc attendi semper debet, ut **honestis** et **plenis** neu-



mis congruo celeritatis pronuncientur modo). Da haben wir den Schlüssel zu den „offenen und lieblichen Neumen, d. h. Tönen". Man soll nämlich die Tonhöhe allerdings nach dem Tempo einrichten, oder doch so, daß die Töne „offen, voll, anständig und lieblich" bleiben.

Ich nehme also auch diese ganze Stelle wörtlich in der nächstliegenden Übersetzung und belege jeden Ausdruck und Gedanken aus Hucbald selbst.

Mit dem Gesagten erledigen sich die Schlußfolgerungen, welche Bivell aus meiner Übersetzung von „Neume" (S. 182) ziehen zu können glaubt. Meine Übersetzung war für die in Rede stehende Stelle die richtige; es war mir aber nicht in den Sinn gekommen zu behaupten, daß neuma nichts anderes bedeuten könne. Was mein verehrter Gegner unter Nr. VIII. des ersten Artikels noch beibringt, habe ich bereits richtig gestellt: die Annahme, im alten Choral seien lange Töne durch das Zeichen des Strophikus dargestellt worden, ist unerwiesen, ja unrichtig. Es ist wohl auch P. Bivell der erste, der dies so ausdrücklich behauptet. Im Graduale von Solesmes, Einleitung nach 4, steht etwas anderes. Kienle nennt den Strophikus einen „etwas gedehnten, mit irgend einer Vibration zu singenden Ton". Das ist immer noch nicht die Länge, wie sie Bivell verlangt. In Birkles „Katechismus" wird, so viel ich sehe, keine Auskunft gegeben. Lhoumeau, ein eifriger Anhänger der Schule von Solesmes, sagt von der Distropha, sie sei „offenbar nicht eine einfach gedehnte, etwa auf die doppelte Länge gebrachte Note"; alle Theoretiker sähen darin einen vibrierenden Ton. „Es hat weniger Störendes, wenn man die Dauer der Distropha verkürzt. Man denke an eine einzige Note, auf welcher die Stimme ein wenig ruht, die Zeit nämlich, um eine leichte Stimmbiegung auszuführen („Rhythme, exécution et accompagnement du chant grégorien" p. 47 ff.).

Was den von mir gebrauchten Ausdruck „Ticktackrhythmus" anlangt, so bezieht er sich auf die Gleichwertigkeit der Noten als solche, nicht auf andere Mittel des Ausdrucks. Es sagt auch P. Birkle, daß das rhythmische Moment im Choral wegen der unveränderlichen Notendauer keine formbildende Bedeutung habe, und er sucht darum den Rhythmus des Chorals in der Gliederung des Gesanges nach Notengruppen, die je unter einem Akzent stehen, also nicht im Tempo einer Melodie mit gleichen Noten und einer Schlußverlängerung. Auch Pothier scheidet vom Rhythmus des Chorals die Rücksicht auf die Silbendauer und das Tempo aus; die Elemente des Rhythmus sind nach ihm: Zahl der Töne, Verhältnis der Pausen, der Intervalle und der Schlüsse. Das ist alles ganz etwas anderes, als was P. Bivell in Hucbald finden will.

Ich komme zu dem zweiten Artikel P. Bivells in der „Gregorianischen Rundschau" 1904 Nr. 11. S. 176 ff. Das Beispiel aus Hucbald wird zunächst willkürlich geschrieben; denn wenn Hucbald sagt, die letzten Tonzeiten der drei Glieder seien lang, so sieht man nicht, warum von Bivell zweimal die Tonlänge auf zwei Silben ausgedehnt, dagegen das drittemal auf einen Ton beschränkt wird. Die beigeschriebene „Silbendauer" ist nicht die zu jener Zeit für Prosatexte gebräuchliche, also nicht am Platze. Die Hauptsache aber ist, daß das vereinzelte ganz kurze Beispiel doch für den übrigen Choral nichts beweisen kann. Der Gesangslehrer Hucbald nimmt dort ein ganz einfaches Beispiel, weil es für den Zweck genügt, das Tempo einzuüben, und weil seine Schreibweise (in Dasia-Noten) ohnehin lange und kurze Töne nicht unterscheiden ließ. Immer wird von P. Bivell derselbe Fehlschluß wiederholt, den sein Mitbruder P. Janssens schon längst als solchen gekennzeichnet hatte. Wenn sodann statt des Taktschlagens ein mechanisches „Abklopfen" dem Hucbald zugetraut wird, da er doch genau so wie die Mensuralisten vom Taktieren spricht, so ist das wieder eine willkürliche Voraussetzung. Es wird von Bivell beigefügt, Quintilian bezeuge ein solches Taktieren der rednerischen Prosa; aber dessen Worte sind von Anfang bis zu Ende mißverstanden. Das geht schon daraus hervor, daß nach den von Bivell angeführten Worten unmittelbar folgt: in compositione orationis certior et magis omnibus aperta servari debet dimensio:



„in der Rede muß eine bestimmtere und für alle faßliche Zeitmessung angewendet werden,“ nämlich ohne die Mittelpausen, die in „Rhythmen“ zulässig sind. Der erwähnte Rhythmus geht also an dieser Stelle die Rede nichts an; in ihr herrscht ein Rhythmus anderer Art, so daß unter dieser Voraussetzung Quintilian bald nachher mit Recht sagen kann: „Die Rede läßt sich auf ein Taktschlagen nicht ein.“ Nun kommt P. Vivell und liest aus Quintilian heraus, daß gerade die rednerische Prosa taktiert werde!

Wenn ferner Hucbald sagt, man müsse den Ton oder die Stimme „dem Gesetz des Skandierens“ unterwerfen, so übersetzt Vivell die unbequemen Worte: „die Stimme gemäß der rhythmischen Bewegung regeln“. Das Skandieren erinnert eben zu greifbar an den poetischen Rhythmus.[1]) — Warum Hucbald sagt (Migne 132, 921 f.), mit der Buchstabenschrift könne man einen Gesang nur sehr unvollkommen bezeichnen und namentlich nicht die lange Notendauer angeben, versucht Vivell immer noch nicht zu erklären. Nichts ist doch leichter, als den Choral von Solesmes und den Rhythmus desselben in Buchstaben auszudrücken; man braucht nur die zu einer Gruppe gehörigen Noten enger aneinander zu schreiben und den Strophikus (als Länge) durch Verdoppelung anzudeuten — und nun klagt Hucbald, daß man entweder auf die Schreibung des Vortragsrhythmus oder auf die Melodie verzichten müsse, je nachdem man Neumen oder Buchstaben anwende, und es wäre nur zu helfen, wenn man Ton für Ton die Buchstaben zu den Neumen hinzuschreibe! Am wenigsten ist einzusehen, wie man unter der besagten Voraussetzung je dazu kommen konnte, die früher bekannte, melodisch so bestimmte Buchstabenschrift aufzugeben und die Neumenschrift einzuführen! Nein, vielmehr wurde, wie Hucbald und noch viel später Odington sagt, die melodisch ganz unzulängliche Neumenschrift eingeführt, weil man Dinge, die in der Ausgabe von Solesmes völlig ausgesondert sind und wesentlich den Vortragsrhythmus betrafen, genau bezeichnen wollte.

Ich muß also bestreiten, daß das berühmt gewordene Ego sum via bei Hucbald irgend etwas gegen die Mensuralisten beweise, und daß Vivell gegen meine auf Hucbald bezüglichen Ausführungen etwas Stichhaltiges beibringe.

Unter Nr. X wird wieder der Strophikus (von 2 Noten) und unter Nr. XI die Endverlängerung herangezogen. Aber ich habe gegen die vermeintliche Bedeutung des Strophikus als einfache Länge oben bereits genug gesagt. Ich will hier nur noch eine neugierige Frage stellen: wird denn wirklich bei den Benediktinern, so oft ein Strophikus von 3, 4, 5 oder 7 Noten vorkommt (im Graduale Dom. III. Quadrag. z. B. steht dreimal ein Strophikus mit 5 und dreimal mit 7 Noten), wird da wirklich ein Ton von 3, 4, 5 oder 7facher Länge gesungen?

Die beigefügte Bemerkung, daß Punkt und Virga bezüglich der Zeitdauer gleich seien, widerspricht dem klaren Zeugnis Hucbalds; bezüglich der Virga mit dem Strichlein lehren uns Remigius Guido und Aribo wieder etwas ganz anderes. Wer hat Recht?

Wir kommen nun (Nr. XII) auf die Bedeutung der tremula; sie ist nach P. Vivell ein vibrierender Ton von kürzerer oder längerer, aber keineswegs genau meßbarer Dauer. Daß der Name diese Auslegung nahe legt und daß sie als Ornamentnote von Aribo aufgefaßt worden ist, habe ich selbst schon vor neun Jahren zugegeben. Es fragt sich nur, ob die Schriftsteller vor Aribo ebenso dachten. Die späten Zeugen, Engelbert von Admont und Joannes de Muris, welche Vivell anführt (14. Jahrhundert) sind mit großer Vorsicht in Fragen der Rhythmik zu benützen, da zu ihrer Zeit die alte Rhythmik längst verschwunden war. Der letztere

[1]) Pothier (bei Kienle S. 174 ff.) hat Recht, wenn er aus Quintilian herausliest, daß die Rede kein Skandieren und Taktieren kenne; freilich fügt er irrig bei, daß dasselbe auch vom Choral gelte, und widerspricht so Vivell und Hucbald. So viel ich sehe, werden überhaupt in der Schule von Solesmes Cicero, Quintilian und nicht minder Augustin an den vom Rhythmus handelnden Stellen mißverstanden. In der 2. Anmerkung auf S. 176 stellt Vivell meine Übersetzung als „zum wenigsten sehr mißverständlich“ hin. Warum druckt er sie denn ohne Anführungszeichen einfach ab und gibt nicht eine neue bessere? Ich aber kann bei wiederholter Prüfung nicht finden, wie man den Text treuer wiedergeben will. Nein, das ist eine grundlose Verdächtigung.

verwechselt in der Tat das Quilisma mit dem Porrectus und dem Torculus, und P. Vivell, der dies gewiß nicht billigt, hätte nicht vergessen sollen, daran zu erinnern. Er spricht von drei oder vier Nötchen, aus denen das Quilisma bestehe; Vivell will eines mit nur zwei Nötchen annehmen. Engelbert aber spricht zur Erklärung von einer Eigentümlichkeit des Trompeten- oder Horntones, also wohl vom Schmettern oder Tremulieren. Das stimmt wieder schlecht genug zu Aribo, der dieselbe Neume gradatus nennt, was eher auf die Bewegung eines Scandicus, also eine aufsteigende Tonbewegung hinweist. Bei Aribo, der dem 11. Jahrhundert angehört, müssen wir aber etwas genauer zusehen. Er sagt, die tremula bei Guido sei, wie er glaube, das Quilisma. P. Vivell hätte gut getan, beizufügen, daß Aribo über die Identität der tremula mit dem Quilisma anscheinend nur eine Vermutung ausspricht. Sodann sagt Aribo, daß eine zugefügte Virgula dieser Note die doppelte Dauer zuweise; diese Bemerkung unterdrückt V., da sie seine ganze Theorie über den Haufen wirft; denn nach Aribo hat das Quilisma nicht eine unmeßbare, unbestimmte Dauer, sondern die doppelte Länge, wenn die Virgula dabeisteht, sonst also die gewöhnliche der einfachen Virga. Das Quilisma wird bekanntlich mit einer Virga geschrieben, und diese hat wirklich oft das Strichlein. Da aber die Virga mit dem Strichlein auch sonst oft vorkommt, so dürfen wir annehmen, daß nur der Name tremula Aribo auf das Quilisma gebracht hat, zumal er durch „wie ich glaube" dies anzudeuten scheint. Die Virgula aber als Zeichen der Virga von doppelter Länge fanden wir schon bei Hucb.; nur will die Schule von Solesmes sie nicht anerkennen, und V., der behauptet hat, sie sei ein Zeichen im Text gewesen, bleibt dafür auch in den neuesten Artikeln den Beweis schuldig. Nehmen wir hingegen nach klaren Zeugnissen den Punkt für die Hälfte der Virga und die mit dem Strichlein versehene Virga für eine Doppellänge, so ist die einfache Virga eine Note von mittlerer Dauer. Ich übersetze also tremula durch „schwankend, mittelzeitig", eine Bedeutung, die sich aus „zitternd" leicht entwickeln konnte; auf eine andere Grundbedeutung des Wortes wurde oben hingewiesen. Wie immer aber der Name entstanden ist, Guido spricht von einer schwankenden „Dauer" (morula tremula), nicht von einem tremulierenden Vortrag; die von mir angenommene sachliche Bedeutung ist also bestimmt belegt, die von P. Vivell vorgeschlagene widerspricht den Zeugnissen. Für das Verhältnis von Punkt und Virga wurde noch an ein anderes Zeugnis erinnert („Wahrheit in der greg. Frage", S. 43 Anm.); ein weiteres fanden wir beim Anonymus Vaticanus und bei seinem Glossator.

Nun hätten wir uns zu Guido von Arezzo zu wenden, den Aribo kommentiert. Guido (Migne 141, 394) spricht der tremula einen varius tenor, eine wechselnde Dauer zu. Das bezieht P. Vivell gleichfalls auf das Quilisma, welches indes Guido nicht erwähnt. Vivell meint nun, weil das Quilisma später durch eine Einzelnote wiedergegeben wurde, so sei diese wechselnde Dauer von unwesentlicher Bedeutung. So geht er leichten Fußes über Guidos Zeugnis hinweg. Es lautet aber: „Es ist nötig, daß man den Gesang gleichsam nach metrischen Füßen taktiere und daß die Töne im Verhältnis zueinander eine doppelt längere oder eine doppelt kürzere oder eine zitternde, d. h. schwankende Dauer haben, die bisweilen durch ein Strichlein als Länge markiert wird." Klingt das nicht genau so, wie wenn ein Mensuralist sagte: „Der Gesang hat seinen Takt, ganz ähnlich wie der Vers; es gibt drei Notenwerte: eine Viertelnote, eine ganze Note und die zwischen beiden liegende halbe Note, die durch den senkrechten Strich von der ganzen Note unterschieden ist"? Wird die tremula von Guido nicht authentisch erklärt als die an sich schwankende Note, die lang und kurz sein kann, aber durch das Strichlein manchmal als Länge markiert wird? Das Strichlein findet sich nur an der Virga; diese ist also die tremula, welche an sich kurz, aber manchmal auch lang ist und gern mit einem Strichlein versehen wird. Nun gibt es noch eine andere doppelt so kurze Note; diese bekommt hier keinen Namen, sie wird aber der Punkt sein,

von dem Hucb. spricht und der sich neben der Virga und neben der mit dem Strichlein versehenen Virga in den ältesten Handschriften so oft findet. Es gibt also nach Guido drei Notenwerte, während die Schule von Solesmes nur zwei oder meist nur einen anerkennt. Das Strichlein begegnet uns hier zum dritten Male. Drei Notenwerte erkennt schon Notker im 9. Jahrhundert, dieselben Aribo, welcher aber näher bestimmt, daß ihr Dauerverhältnis ist wie 1:2:4 („Wahrheit in der gregor. Frage", S. 27 f.). Ist es nun wirklich wissenschaftlich, wenn P. Vivell auf meine Ausführungen bezüglich der Virga mit dem Strichlein soviel wie gar nichts antwortet, als: das Strichlein stehe im Text, ohne einen Beweis dafür zu bringen, und obwohl jede Seite der alten Handschriften, sozusagen, es in der Neumenschrift aufweist? wenn er auf die drei Notenwerte kaum mit einem Wort zurückkommt und die eben besprochene Stelle Guidos, auf die ich mit Recht großes Gewicht gelegt hatte, in seiner Antwort kaum eben streift.

Nicht viel anders behandelt er jene andere Stelle Guidos, in der die tremula wieder erscheint. Er knüpft daran zunächst seine Behauptung, daß die tremula dem Quilisma gleichzustellen sei. Aber wenn auch alles über das Quilisma Gesagte annehmbar wäre, eben das Quilisma in Vivells Erklärung paßt auch in diese Stelle Guidos nicht hinein. Sehen wir uns die Worte an: Quae sint voces morosae et tremulae et subitaneae ... facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur. Hier steht das Wort tremula zwischen zwei anderen, die sich offenbar auf die Zeitdauer beziehen, hat also dieselbe Beziehung. Was liegt nun näher als tremula für mittelzeitig zu erklären, da das dritte Wort sehr kurz (eigentlich „plötzlich", „flüchtig") bezeichnet und das erste mit vollem Recht als „sehr lang" genommen wird (denn morosa wird mehr bedeuten als wenn longa da stünde). So haben wir eine genaue Parallele zu der ersteren Stelle, an welcher statt morosa bestimmter „von doppelter Dauer" und statt subitanea „von doppelter Kürze" steht. Wie willkürlich ist es nun, wenn P. Vivell sagt, die mittlere Dauer der tremula sei nicht als bestimmt meßbare Dauer aufzufassen. Aus dem ganz ähnlichen, vibrierenden Strophikus machte er bei Erklärung Hucb. eine genau meßbare Länge, weil es dort seiner Auslegung günstig schien. Aber solche Dinge wollen näher belegt, nicht einfach behauptet werden.

An Guido anknüpfend sucht P. Vivell (Nr. XIII) gegen mich zu beweisen, daß die Vergleichung des Choralrhythmus mit dem oratorischen Rhythmus im Mittelalter etwas Gewöhnliches war. Es werden drei Stellen aus der vorguidonischen Zeit dafür beigebracht. Aber die Stelle Odos besagt nichts, als daß in der Musik sich aus Tönen gewisse Einheiten bilden, wie in der Sprache aus Buchstaben Wörter. Da ist von dem oratorischen Numerus der Rede kein Wort zu lesen, alles paßt auf die ordinärste Prosa, die jeder rhythmischen Gliederung entbehrt. Von der Musik wird eben nichts weiter gesagt, als daß sich je nach den Umständen zwei, drei oder vier Töne zu einer Einheit verbinden, oder daß wohl auch ein Einzelton gleichsam als musikalische „Silbe" gelten kann. Das ist freilich eine Grundbedingung, damit überhaupt in der Musik Rhythmus entstehe; so auch für den mensurierten Rhythmus. Es ist aber selbst noch kein Rhythmus, sowenig wie die Worte in der ersten besten Verbindung den Rederhythmus ergeben, und wenn auch dadurch allein schon Rhythmus in der Musik entstünde, warum könnte ich nicht sagen, Odo denke nur an den mensurierten Rhythmus? — Auch Hucbalds Worte kann jeder Mensuralist unterschreiben; von dem oratorischen Rhythmus ist da speziell gar nicht die Rede und eigentlich vom Rhythmus überhaupt nicht. — Weiter folgen ein paar abgerissene Worte aus Augustin: „Wie wenn einer Prosa liest, wird vorgetragen." Was denn? Mit solchen Zitaten ohne nähere Angaben ist gar nichts zu machen. Bewiese die Stelle etwas, so wäre sie ohne Zweifel vollständiger abgedruckt. Aber setzen wir einmal voraus, es stehe da: „so wird der Kirchengesang vorgetragen". Es fragt sich immer noch, welches der Sinn des „wie" ist. Heißt es etwa „mit deutlicher Aussprache der Worte"? Ist etwa nur von einem Psalmengesang mit unvollkom-

menem Rhythmus die Rede? Soviel ist sicher: man könnte einen Preis auf die Entdeckung setzen, daß Augustin den Rhythmus der Musik mit dem Rhythmus der Prosa identifiziere. — Solche Beweise also bietet man dar, wenn man aufgefordert wird, ein einziges wirklich altes Zeugnis für den oratorischen Rhythmus in der Kirchenmusik beizubringen!

Was gegen meinen Beweis aus Aribo gesagt wird, verdient eigentlich keine Antwort. Ich habe augenfällig nachgewiesen, daß an der betreffenden Stelle ausdrücklich nicht von der Dauer, sondern von der Zahl der Töne gesprochen wird. Daraus durfte P. Bivell nicht schließen, daß Aribo die Töne als gleich ansetze, oder es folgt ebensogut, wenn man die Stelle im Sinne der Mensuralisten auffaßt. Nicht „im Verlaufe dieses Abschnittes", sondern in demjenigen, welcher ausdrücklich von der Dauer der Töne handelt, verlangt dagegen Aribo die mathematische Abwägung der Tondauer und lehrt nichts weniger, als daß alle Töne gleich seien. Wem das nicht einleuchtet, dem ist nicht zu helfen. Es tut mir leid, ein so hartes Wort schreiben zu müssen; aber der Abschnitt, wo von der Dauer der Töne gehandelt wird, findet sich bei P. Bivell weder jetzt, noch früher berücksichtigt, und die oben aus Aribo angeführte Stelle wird gleichfalls jetzt wie früher unterdrückt.

Als Zeuge für die gleiche Dauer aller Noten wird sodann noch Hieronymus von Mähren aufgeführt. Der Schriftsteller gehört dem 13. Jahrhundert, der Zeit des Verfalls an; die Schule von Solesmes beruft sich mit Vorliebe auf die späteren Schriftsteller, während die Mensuralisten sich an die älteren halten. So dürfte ich also getrost hier alles zugeben, und meiner Sache schadet das nicht. Allein gerade Hieronymus von Mähren ist sehr unglücklich gewählt; die Auffassung der Stelle beruht auf einem sehr groben Versehen Bivells. Ich will darauf nicht eingehen, da das eben Gesagte zur Abwehr genügt. Übrigens unterscheidet Hieronymus bereits drei rhythmische Methoden für den Choralgesang, und alle sind von dem Rhythmus der Schule von Solesmes gründlich verschieden, übrigens im Prinzip mensuralistisch.

Nun zu dem sogen. Beweis aus den Handschriften. Unter Nr. 1 verwechselt mein geehrter Gegner die liegende Virga mit dem Punkte; jene hat mit der stehenden nach der Ansicht der Mensuralisten allerdings gleichen Dauerwert. So wird der Beweisführung die Grundlage entzogen. Die Mensuralisten sagen nicht minder, daß (als Regel) die stehende Virga einen höheren, die geneigte einen tieferen Ton bedeute, daß aber die gleiche Tonhöhe öfter auch durch den stehenden oder den liegenden Strich oder eigentlich gar nicht angedeutet wird, da man für gewöhnlich kein Mittel hatte, sie genau zu bezeichnen. Und wenn P. Bivell bei seinem Beweise noch auf die klassische Prosodie der Textworte zu sprechen kommt, so ist das ein seltsamer Irrtum, da in jener Zeit die klassische Silbenmessung auf Prosatexte nicht mehr angewendet wurde, wie niemand leugnet. Unter Nr. 2 wird an das Hymnar der Abtei Moissac erinnert, in welchem der Hymnus Pange lingua mit ganz gleichen Noten geschrieben, also ein Dauerunterschied in der Schrift nicht angezeigt sei. Das Hymnar werde von P. Dreves ins zehnte Jahrhundert gesetzt, also in eine Zeit, da der alte Rhythmus in der Voraussetzung der Mensuralisten noch im Gebrauch war. Das scheint ein klarer Beweis; aber sehen wir zu. Was konnte denn überhaupt im Wege stehen, daß ein Satz eines Hymnus lauter gleiche Noten hatte, was doch im mensurierten Kirchenlied und überhaupt in der Mensuralmusik nicht so selten ist? Wie kann also P. Bivell daraus argumentieren, ohne auch nur den zweiten Satz, der nach allem Anschein ihm widerspricht, zu berücksichtigen? Denn, das Alter des Hymnars vorläufig zugegeben, ist doch nur soviel wahr, daß der eine, am Schluß wiederholte, musikalische Satz lauter gleichwertige Noten hat, in dem mittleren Vers aber gibt Dreves zwei auf eine Silbe kommenden Noten nur den halben Wert und desgleichen drei anderen zu einer Silbe gehörigen nur den halben Wert. Die Neumenschrift zum Pange lingua findet sich bei Dreves nicht; aber aus den Neumenproben anderer Hymnen, die er vorlegt,

ergibt sich, daß die Neumenzeichen keineswegs gleich sind. Wenn also P. Bivell aus der Gleichheit der Neumenzeichen gegen die Mensuralisten argumentiert, so tue ich es aus der Ungleichheit gegen die Solesmenser. Das eine kann so gut geschehen wie das andere. Indes brauchen wir uns den Kopf nicht zu zerbrechen; es liegt hier ein ganz eigenartiges Neumensystem zugrunde, das von Anfang bis zu Ende neu zu untersuchen wäre. Kein Wunder, wenn die Schreibweise einer südfranzösischen Neumenschrift ebensowenig wie die italienische in allem mit der St. Galler übereinstimmt. Pothier schreibt diese Art der Punktneumen dem 11. und 12. Jahrhundert zu (bei Kienle S. 64 f.). Das stimmt nicht mit der Herkunft aus dem 10. Jahrhundert, worauf die Beweisführung sich stützt. Dreves selbst sagt etwas vorsichtig, daß eine Reihe von Autoritäten die Handschrift ins 10. Jahrhundert zurückverlegen, muß aber bald hinzufügen, daß eine Schriftart in derselben „der Art des 11. Jahrhunderts sich nähernde Formen" erkennen lasse. Wer mit solchen Zeitbestimmungen zu tun gehabt hat, weiß, welche Vorsicht nötig ist, sobald man daraus wie aus einer sichern Tatsache Schlußfolgerungen ziehen will. P. Bivell selbst ist jüngst wegen mehrerer Zeitbestimmungen dieser Art der „Kritiklosigkeit" geziehen worden. Wie wenig überhaupt aus den Punkt-Neumen auf den Rythmus des Chorals geschlossen werden darf, ist oben unter I gegen Prof. Wagner dargetan worden.

Der letzte Punkt in P. Bivells Artikel nimmt die Schule von Solesmes gegen Dechevrens in Schutz und sucht des ersteren wahrhaft klassische Methode der Handschriften-Benutzung herabzusetzen. Es ließe sich gegen ihn aber sowohl aus den Handschriften, von denen eben die Rede war, wie aus der Anwendung seiner Methode im einzelnen bessere Einwürfe erheben, als die jetzt vorgebrachten sind. Es heißt, Dechevrens habe die Übertragung der Handschriften modifiziert. Hier wird keinerlei Begründung gegeben, und das früher Gesagte beruhte auf einem Mißverständnisse. Nun wird weiters behauptet, Dechevrens benutze keine zwanzig Neumenhandschriften, die Solesmenser aber hundert. Wenn ich nicht sehr im Irrtum bin, so sind diese hundert Handschriften keineswegs alle Neumenschriften; es wäre auch schade, da ohne die Hinzunahme von guidonischen Kodizes nichts Gutes zu erwarten wäre. Nun legen wir aber einmal den Maßstab der philologischen Kritik an. Alles kommt auf die Klassifizierung der Handschriften an, und diese ist bei Dechevrens vorzüglich besorgt. Die Philologen legen meist eine oder wenige Handschriften ihren Textausgaben zugrunde und benutzen nur in besonderen Fällen noch die übrigen. In der Tat gibt es gewöhnlich, und so auch im Choral, nur eine kleine Anzahl wirklich alter Handschriften, die einen selbständigen Wert beanspruchen. Wer will den Handschriften aus dem 12. Jahrhundert noch einen erheblichen Wert beimessen, wenn wir eine ansehnliche Anzahl aus dem 10. und 11. Jahrhundert haben? In vereinzelten, genau zu bestimmenden Fällen werden sie verdienen, gehört zu werden, sonst nicht. Von den hundert genannten Handschriften werden sich, wenn nicht ganz eigentümliche Verhältnisse nachgewiesen werden, wenigstens siebzig als völlig wertlos erweisen. Obendrein ist gar nicht zu hoffen, daß die Vergleichung der hundert Handschriften wirklich durchgeführt werde; es scheint das selbst die Arbeitskraft der fleißigen Söhne des hl. Benediktus zu übersteigen. Auf alle Fälle bleibt wahr: die Handschriften sind nicht ihrer Zahl, sondern ihrem Werte nach zu beurteilen. Im übrigen ist es ja sehr erfreulich, daß die neue Ausgabe mit solchem Eifer besorgt werden soll; meine mißliebigen Bemerkungen bezogen sich auch nur auf das bisherige, beharrliche Schweigen der Väter von Solesmes über die Methode und das Material ihrer Choralarbeiten, die dennoch allgemeines Vertrauen beanspruchen wollten. Was dagegen jetzt z. B. in der Rassegna gregoriana für die Zukunft versprochen wird, nimmt jeder dankbar an. Aber wie gesagt, auf die Klassifizierung der Handschriften und die sachliche Begründung dieser Klassifizierung kommt es vor allem an.

Es gibt nun Dechevrens durch Beischrift der Neumenzeichen (in dem größeren Werke) jedem auch eine Anschauung da-



von, wie die Neumenzeichen im einzelnen wiedergegeben werden; wenn das die Väter von Solesmes täten, so würde man sehen, was aus der überaus großen Mannigfaltigkeit der Neumenzeichen in ihrer monotonen Wiedergabe geworden ist. Zum mindesten würde dann jedem klar werden, daß das Verständnis dieser Zeichen in der Schule von Solesmes nicht versucht oder doch für die Übertragung nicht verwertet wird. Wir haben gesehen, wie eine Anzahl der merkwürdigsten Zeichen trotz mannigfacher Zeugnisse der Schriftsteller verleugnet wird; von der Virgula, die viermal bezeugt ist, wird sogar behauptet, sie stehe im Worttext, obschon sie dort niemand findet, während sie uns in den Neumen der ältesten Handschriften immer und immer wieder begegnet.

Endlich haben wir zu Anfang dieser Abhandlung gesehen, wie allgemein im Orient der mensurierte Choral im Gebrauch ist. Dechevrens nimmt darauf die gebührende Rücksicht, da ja die Kirchenmusik des Abendlandes mit der des Morgenlandes von jeher in enger Wechselbeziehung gestanden hat. Die Schule von Solesmes geht an dieser Tatsache schweigend vorbei. Alles das gibt keinen Grund ab, von der „monumentalen Evidenz" der eigenen Resultate gegenüber anderen verdienstlichen Arbeiten zu reden. Durch ein solches Vorgehen reizt man den Widerspruch und macht ihn zu einer wissenschaftlichen Notwendigkeit. Zu bedauern ist nur, daß der Widerspruch unter den gegenwärtigen Verhältnissen vielleicht nicht einmal dem Verdacht entgehen wird, als sollten der Durchführung der (von den behandelten Fragen unabhängigen) päpstlichen Anordnungen Hindernisse bereitet werden. Diesbezüglich darf sich aber jeder Leser überzeugt halten, daß diese Anordnungen, sobald sie bestimmtere Gestalt annehmen, sofort ins Werk gesetzt werden. Ebenso liegt es mir ganz fern, den sonstigen großen Verdiensten der Schule von Solesmes um den alten Choral meine Anerkennung zu versagen.

VII. Alter des „gregorianischen" Gesanges.

In der Frage nach dem Alter der gregorianischen Gesänge pflegt viel Unzutreffendes gesagt zu werden. Man muß zunächst genau unterscheiden, wie weit die Neumenbücher und wie weit die sichere Lesung derselben ins Altertum hinaufreiche. Vgl. darüber Gietmann, die Wahrheit in der gregor. Frage, S. 48 ff. Hier sei nur bescheiden auf einen andern dunklen Punkt der Choralforschung hingewiesen, der sich auf die Verdienste Gregors d. Gr. um den Kirchengesang bezieht. Es ist schwer, die Kluft zwischen dem ältesten wirklich zuverlässigen Zeugnis bis auf 604 zu überbrücken. Vergebens bemüht man sich, die von Gevaert formulierten Beweise gegen die gewöhnliche Annahme ihrer Wahrscheinlichkeit ganz zu entkleiden. Es bleibt immer sehr merkwürdig, wenn in den vielen Schriften des hl. Gregor sich keine Anhaltspunkte für die Annahme bieten, daß er den Kirchengesang neu organisiert oder sich überhaupt mehr als viele andere mit Musik abgegeben habe. Für einen Reorganisator des Gesanges war es in jener Zeit schon mißlich, daß er des Griechischen nicht mächtig war. (Epist. VII. 32, ad Anastasium.) Wenn ferner die älteren biographischen Nachrichten über diesen Punkt schweigen, so müssen wir auch darüber staunen. Der römische Liber pontificalis endlich berichtet von mehreren anderen alten Päpsten, daß sie sich um den liturgischen Gesang besondere Verdienste erwarben, auch das römische Brevier weiß von der musikalischen Tätigkeit Leos II. zu erzählen. Dagegen schweigen die halb oder ganz offiziellen römischen Quellen über die musikalische Tätigkeit des sonst alle an Ruhm überstrahlenden Gregor. Es ist nicht einmal klar nachzuweisen, daß sich Gregor mehr als der erste beste Abt oder Bischof um den Gesang bemüht hat. Schon Agobard von Lyon († 840) weist ferner auf ein Dekret Gregors hin, das den Diakonen die besondere Beschäftigung mit dem Gesang verbietet, abgesehen natürlich vom Evangelium. „Die Psalmen und die übrigen Lektionen" sollen andere besorgen. Daraus schließt er, daß man nach der Absicht Gregors keineswegs die kunstreicheren Gesänge, wie sie in den späteren Antiphonarien stehen, sondern Psalmen singen solle. Das Dekret Gregors steht Migne P.L. 77, 1335;

die Worte Agobards (ebendas. 104, 336) lauten also: „Hieraus geht klar hervor, daß man damals in der Kirche Psalmen zu singen pflegte, aus denen ja auch heute der größte Teil der liturgischen Gesänge besteht, nicht aber die freien Kompositionen (figmenta) gewisser Menschen". Die schlichte Benennung „Psalmen" ist immerhin bemerkenswert und läßt unwillkürlich an einfachere Melodien denken. Sei dem, wie ihm wolle, von dem hl. Gregor würde man, wenn er den liturgischen Gesang reorganisiert hat, eher ein Dekret erwarten, in welchem der Geistlichkeit eine angelegentliche Sorge für den schönen Vortrag der Gesänge (wenn auch durch niedere Kleriker) eingeschärft würde, als die unter Androhung des Anathems gegebene Vorschrift, sich persönlich nicht am Kirchengesang zu beteiligen.

Man hat versucht, durch das Zeugnis des ehrwürdigen Beda die Meinung zu belegen, daß bereits um die Mitte des Jahrhunderts, in dem Gregor I. starb, der kirchliche Gesang in England auf ihn zurückgeführt wurde. Allein man muß zusehen, in welcher Form, so wird es augenfällig, daß für den beabsichtigten Zweck nichts gewonnen ist. Der Heilige berichtet (Hist. eccl. 4, 2 und 5, 20, Migne P. L. 95, 175 und 270), daß man um jene Zeit in England sang, wie man es von den Schülern oder Jüngern (discipuli) Gregors I. und von den Nachfolgern dieser Jünger gelernt hatte. Das ist aber selbstverständlich; nicht erst ein halbes oder ganzes Jahrhundert nach Gregor, sondern bereits zu Gregors Zeiten hat man in England ohne Zweifel mit der römischen Liturgie auch den römischen Gesang eingeführt; es waren aber natürlich die Schüler oder Jünger Gregors I. und deren Nachfolger, welchen man die Liturgie verdankte. Allein was dies alles mit der Neuordnung des römischen Gesanges durch Gregor zu tun habe, sehe ich in keiner Weise. Zuerst müßte doch nachgewiesen werden, daß die Schüler oder Jünger Gregors gerade auch im Gesang seine Schüler waren, wovon Beda nichts sagt; sodann wäre vor allem zu zeigen, daß Gregor, wenn er wirklich Gesangsmeister war, nicht den herkömmlichen, sondern einen von ihm selbst neu organisierten Gesang lehrte. Nach zahlreichen Äußerungen aus den Kreisen der Schule von Solesmes muß man annehmen, daß diese Art der Beweisführung, so fadenscheinig sie auch ist, sehr allgemeinen Beifall findet; dadurch aber stellt man nur die ganze Sache bloß.[1]) Das 7. Jahrhundert liefert sicher keinen Beweis.

Viel besser steht es mit dem Zeugnis Egberts von York (De instit. cath. dial. interrog. XVI., Migne P. L. 89, 441). Dieser berichtet von den Quatemberfasten, daß sie sich zum Teil aus Gregors d. Gr. Zeit herschreiben: „wie es unser Lehrer, der selige Gregor in seinem Antiphonar und Missale durch unseren Apostel (paedagogum nostrum), den seligen Augustin, geregelt und schriftlich fixiert (rescriptum), uns verordnet („übersandt") hat .... Dieses Fasten aber hat derselbe selige Gregor durch den erwähnten Stellvertreter („Gesandten") in seinem Antiphonar und Missale der Kirche Englands zu halten verordnet. Dies bezeugen nicht nur unsere Antiphonarien, sondern ebensowohl jene, welche wir mit ihren Missalien am Sitz der Apostel Petrus und Paulus eingesehen haben." Hier wird das Antiphonar der englischen Kirche einfach Gregors Antiphonar genannt und die Identität beider auf Grund persönlicher Vergleichung in Rom (soweit es auf den berührten Punkt ankommt) gewährleistet. Dennoch kann man es wohl niemand verübeln, wenn er in solchen Worten nicht ein vollgültiges Zeugnis dafür erkennen will, daß Gregor der Urheber oder Neuordner desjenigen Antiphonars war, welches „das seine" genannt wird. Konnte nicht Egbert ebenso schreiben, wenn Gregor einfach das römische, aus einer früheren Zeit stammende Antiphonar nach England schickte? In jener Zeit, da die verschiedenen Kirchen verschiedene Antiphonare hatten, durfte das römische, welches Gregor den Angelsachsen vorschrieb, füglich Gregorsantiphonar heißen, auch wenn Gregor an der Herstellung desselben keinen persönlichen Anteil hatte; für England ist das römische Antiphonar eben auch das gregorianische, weil durch Gregor verord-

[1]) Prof. Wagner wiederholt sie noch in seinem neuesten Werk.



nete, zum Unterschied von einem Antiphonar, das man etwa von einer anderen Kirche und einem anderen Bischof hätte erhalten können. Niemand würde sich wundern, wenn das von Romanus nach St. Gallen gebrachte Antiphonar mit seinem Namen belegt und gesagt würde, in St. Gallen sei jahrhundertelang das Antiphonar des Romanus gebraucht worden; ebenso nannte man also in England das gebräuchliche Antiphonar das Antiphonar Gregors. Wem diese Auslegung nicht genügt, wird freilich überzeugt sein, daß Egbert die Autorschaft Gregors behaupte; wer hat recht? Kann es für ausgemacht gelten, daß man um 760 über den gregorianischen Ursprung des Antiphonarium missae im Reinen war?

Durchaus nicht zu übersehen ist das ganz widersprechende Zeugnis eines ebenso guten Gewährsmannes wie Egbert, des sogar viel später (um 800) lebenden hl. Agobard von Lyon (M. 104, 336). Dieser spricht überaus ungünstig von dem gebräuchlichen Antiphonar, „das einige auf den seligen Papst Gregor als Verfasser zurückführen"; er geht soweit, darin „Unnützes, Leichtfertiges, Lügenhaftes oder gar Blasphemisches" zu finden. Was man immer von dieser Kritik selbst denken mag, so erhellt doch, daß Agobard, obwohl Bischof von Lyon und ein Mann von umfassendem Wissen, keineswegs an die Autorschaft Gregors glaubte, und dies noch nach dem Jahre 813, wo er Bischof wurde, oder vielmehr erheblich später, als er die „Verbesserung" des Antiphonars bereits vorgenommen hatte. Da nun der Beweis aus Egbert ohnehin auf schwachen Füßen steht, so nimmt ihm das entscheidende Zeugnis Agobards alle durchschlagende Kraft.

Wahr bleibt indes, daß dieser gegen eine vorhandene Tradition ankämpft. Und in der Tat haben wir für die letztere mehrere Zeugen aus der ersten Hälfte des 9. oder aus dem Ende des 8. Jahrhunderts. Unter den Zeitgenossen Agobards sind Amalarius von Metz und Amalarius von Trier zu berücksichtigen; P. Morin weist nach, daß diese sich entschieden zugunsten der gregorianischen Tradition aussprechen. Freilich muß er von beiden annehmen, daß später aus ihren Werken eben die Zeugnisse über Gregor getilgt wurden, und es ist nicht zu leugnen, daß dadurch verwickelte Fragen angeregt werden; da aber ein Forscher wie Morin keinen Verdacht gegen die Echtheit der betreffenden Stellen hegt, so wollen auch wir keinen aussprechen. Auch Walafrid Strabo sagt um 840, daß nach der Tradition,[1] die in einer Überschrift der Bücher bestätigt werde, Gregor für den Urheber, bezw. Neuordner der Gesänge der Messe und des Offiziums gelte. Im 9. Jahrhundert bestand jedenfalls eine solche Tradition, wie wir sie suchen. Für das letzte Viertel des 8. Jahrhunderts beruft man sich auf die erwähnte Überschrift des Antiphonars, die Papst Adrian I. mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeeignet wird. Jenes Zeugnis aber besagt:

Gregorius praesul meritis et nomine dignus
Unde genus ducit summum conscendit honorem.
Renovavit monumenta patrum priorum; tunc
Composuit hunc libellum musicae artis.

Bischof Gregorius, der Verdienste und des Namens würdig
(Dessen?) von dem er seine Herkunft leitet, bestieg den höchsten Ehrenthron.
Dieser erneuerte die Denkmäler der älteren Väter;
Dann stellte er dieses Buch der Musik zusammen.

Nun war Gregors Urältervater Papst Felix III., und auf diesen kann man das von der Herkunft des „Bischofs Gregor" Gesagte beziehen. Die Worte sind indes mit nichten klar, wenn auch eine bessere Auslegung als eben diese sich nicht sofort darbietet. Aber könnte man in der gegebenen Verdeutschung nicht etwa „der Stadt" statt „dessen" einsetzen? Das wäre Gevaerts Anschauungen günstig. Gregor II. (Papst seit 715) war nach sieben Päpsten griechischer oder syrischer Herkunft wieder der erste Römer; die obigen Worte würden also eine Beglückwünschung zu diesem Ereignisse enthalten. Die „Erneuerung der alten Denkmäler" könnte man auf die Wiederherstellung der Mauern Roms und ähnliche Bauten,

[1]) Auch Hildemar schreibt (um 840) in der Erklärung der Benediktinerregel: „Gregor, der das römische Offizium verfaßt haben soll".



auch auf den Wiederaufbau der Benediktinerabtei auf Monte Cassino beziehen (ohne Zweifel ist es ja wahrscheinlich, daß ein Mönch die Verse geschrieben hat). Es liegt mir fern, hiemit eine endgültige Auslegung geben zu wollen. Aber ich erkläre doch das über die „Erneuerung der Denkmäler" Gesagte in besserer Weise. Man setzt sonst notgedrungen vor „dann" einen Doppelpunkt, als wolle man die „Denkmäler" (monumenta) der Musik verstehen; aber das geht wegen des „dann" unmöglich. Die ganze Notiz scheint übrigens verstümmelt zu sein; die beiden ersten Zeilen sind Hexameter, in denen die Konstruktion dunkel ist; die folgenden Zeilen sind so gefaßt, daß sie offenbar nicht einmal als Verse gedacht wurden. Ich will übrigens nur dartun, daß die seltsame Notiz möglicherweise doch einen ganz anderen Sinn hat, als die Schule von Solesmes darin findet. — Die übrigen, ganz abweichenden Fassungen derselben Notiz führen auch nicht weiter.

Nach allem Gesagten wird man niemand der Unbesonnenheit anklagen dürfen, der eine sicher nachgewiesene Tradition für die Autorschaft Gregors I. vor dem 9. Jahrhundert nicht anerkennt.[1]) Er wird das Schwanken der Tradition noch in diesem Jahrhundert geltend machen, in welchem Walafried und Hildemar sehr vorsichtig reden („es heißt", „es wird überliefert"), Agobard aber die „Meinung einiger" entschieden bekämpft. Er wird in der von diesem verworfenen, von Walafried benützten handschriftlichen Notiz (Gregorius praesul) den Anlaß für das Entstehen der Tradition finden und die Notiz selbst für allzu dunkel halten, als daß man ihr eine Beweiskraft in der gregorianischen Frage beilegen könnte, endlich das Zeugnis Egberts in seiner Vereinzelung und Mehrdeutigkeit für unzulänglich erklären.

Urkundliches zum Eichsfelder Kirchengesange im 19. Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

ie Geschichte des Eichsfelder Kirchengesanges im 19. Jahrhundert bietet in mancherlei Beziehungen Interesse. Nicht nur für den Musikhistoriker. Auch der Freund der Kirchen- und der Kulturgeschichte wird daraus interessante Einzelheiten, sowohl Tatsachen als Beobachtungen und Beurteilungen, registrieren können.

Der vorliegende Aufsatz, dessen erster Teil im K. M. Jahrbuche 1902 (17. Jahrgang), S. 81—118 veröffentlicht wurde, will keine eigentliche Geschichte bieten. Er will nur urkundliches Material zusammenstellen, Bausteine liefern zu einer „Geschichte des Kirchengesanges in Deutschland", die doch einmal später geschrieben werden muß. Einstweilen gilt es, „Kärrnerdienste" zu tun. Aber was die „Kärrner" herbeischaffen, kann, so lehrreich auch vielfach die gewonnenen Resultate im einzelnen sein mögen, nur als Vorbereitung und als Grundlage angesehen werden für eine große, systematische Geschichtsdarstellung, die wir auf die Dauer nicht entbehren können. Mehr und mehr festigt sich in mir die Überzeugung, daß für wichtige Fragen des katholischen Kirchenlebens und Gottesdienstes in Deutschland die Geschichte als Lehrmeisterin der Wahrheit den Weg zu einer gedeihlichen und ersprießlichen Lösung wird zeigen müssen.

Nach diesen kurzen Vorbemerkungen fahren wir mit der Veröffentlichung der in Betracht kommenden Akten fort. Für das Verständnis der Sachlage müssen

1) Merkwürdigerweise werden von P. Vivell die in Gevaerts Mélopée (1895) ausgeführten Gegengründe unberücksichtigt gelassen. Vivell zieht es vor, sich auf Gutachten von Gelehrten zu berufen, die schon um 1890 unter dem frischen Eindruck der Schrift P. Morins gesprochen haben. — Schade, daß auch Morin selbst sein Buch 1904 unverändert abgedruckt hat.



wir auf den oben bereits genannten ersten Teil dieses Aufsatzes im allgemeinen verweisen. Für besondere Zitate sei darauf aufmerksam gemacht, daß wir mit Jb. das K. M. Jahrbuch, Jg. 1902, und mit E. K. die Eichsfeldische Kirchengeschichte des 19. Jahrhunderts von Zehrt (Heiligenstadt, 1892) bezeichnen. Die Anmerkungen stammen, so weit nicht das Gegenteil eigens bemerkt ist, vom Herausgeber; sie stehen also nicht in den betr. Aktenstücken.

Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt das nachfolgende Aktenstück aus dem Jahre 1814; vergl. Jb. S. 104, 105 und 117, 118[1]). Das Konzept ist von dem Kommissariatsassessor Lingemann verfaßt.

An den Herrn Landesdirektor Gebel hierselbst.

Die großmütige Unterstützung, welche Ew. Hochwohlgeboren der guten Sache einer bessern Liturgie durch die Proklamation im Depart. Blatt 204 vom vor. Jahre und in den amtlichen Nachrichten dieses Jahres haben angedeihen lassen, überzeugt uns, daß Hochdieselbe warmes Interesse nehmen an der Befolgung von seiten der Untertanen. Von vielen Orten her erhalten wir die erfreuliche Nachricht, daß diese Proklamation den besten Erfolg gehabt habe: so berichtet uns unter anderen der H. Pfarrer Leibeke von Lindau[2]) vom 21. Januar l. J. „Ich kann nicht unterlassen, Kommissariat anzuzeigen, daß die Ermahnung des Herrn Zivilkommissarius durch das Depart. Blatt in betreffs der neuen Gesangbücher die erfreulichste Wirkung hervorgebracht hat. Die Terroristen haben sich zurückgezogen und die Gutgesinnten singen wieder mit vieler Teilnehmung aus den neuen Büchern.“ Indessen ist uns auch ein Fall bekannt geworden, wo ein Ortsschultheiß sich des ganzen Einflusses, den ihm sein Amt verschafft, dazu bedient hat, um gerade das Gegenteil zu bewirken, an einem Orte, wo es über ein ganzes Jahr nach Wunsch ging, wo der Pfarrer und der Schullehrer die eifrigsten Beförderer dieser Sache sind.

1) Der H. Schultheiß Joseph Reimann in Steinbach[3]) hat nicht allein bei einer Wallfahrt den fremden contra Sängern zugerufen singt zu! singt zu!

2) Er hat auch die Gemeinde öffentlich aufgefordert: dem Pfarrer und Schullehrer künftighin ihre Naturalbesoldung nicht zu geben, wenn sie ferner aus dem neuen Gesangbuch sängen.

3) Er hat durch den gemeinen Diener dem Pfarrer mit Störung des Gottesdienstes gedrohet, wenn er auf das Dankfest nicht lateinisch sänge.

4) Er hat dem Kalkanten verboten, die Bälge der Orgel zu treten, und vor der Gemeinde den Stillstand der Orgel bewirkt.

5) Er hat lächerliche und skandalöse Anekdoten von schwedischen Truppen im betreff des neuen Gesangbuches vor der Gemeinde erzählt — und hatte das Publikandum Ew. Hochwohlgeboren am 2. Februar noch nicht vorgelesen, wie dieses in der Anlage a mit mehreren ausgeführt hat der Pfarrer Hühnermund in Steinbach.

6) Derselbe Schultheiß Reimann hat auch den 31. Januar, der bestehenden Verordnung entgegen, die Leiche seines Vaters mit voller Begleitung der Gemeindsleute aus dem Sterbehause nach der Kirche geführt, eine Handlung, welche dem eifrigen Herrn Pfarrer in ähnlichen Fällen, wo er legal handelt, nichts als Verdruß von seiten der übrigen Gemeindeglieder zuzieht.

Was die anderen Beschuldigungen des H. Pfarrers Hühnermund wegen dem illegalen Betragen des Schultheiß Reimann in bürgerlicher Hinsicht betrifft, so abstrahieren wir davon und überlassen die Untersuchung des ihm zur Last fallenden Betragens der hohen Behörde.

Wir glaubten schuldig zu sein, diese Anzeige von dem Betragen eines öffentlichen Beamten zur Kenntnis Ew. Hochwohlgeboren zu bringen und bitten davon den zum Besten der guten Sache dienlichen Gebrauch zu machen, vorzüglich aber bald gefälligst zu befehlen, daß die Orgel in Steinbach nach wie vorher gespielt werde.

Die im Jahre 1815 zu Dingelstädt wegen des neuen Gesangbuches entstandenen Unruhen hatten das Jb. S. 113 mitgeteilte Publikandum des Kommissariates veranlaßt. Das kgl. Militärgouvernement zu Halberstadt hatte das strenge Vorgehen des Kommissariates durch das ebendaselbst S. 114 veröffentlichte Schreiben ernstlich getadelt. Die Antwort des Kommissariates auf diese Rüge ist vom 10. April 1815 datiert und lautet folgendermaßen:

[1]) Seite 105 des Jahrbuches 1902, erste Spalte, letzte Zeile wird man die Jahreszahl 1814 wohl in 1813 verändern müssen.

[2]) Vgl. Jb. S. 98; ferner unten S. 127 und 132.

[3]) Vgl. Jb. S. 98; dazu unten S. 138, 145 und 148.

An ein Königl. Preuß. hohes Militär-Gouvernement zu Halberstadt.

Ein Königl. hohes Militär-Gouvernement gab uns unter dem 28. v. M. zu erkennen, „daß Hochdasselbe unser Verfahren in betreff der von der Westphäl. Regierung angeordneten Einführung des neuen Gesangbuches höchst mißbillige, indem wir dadurch unsere geistliche Gewalt überschritten und mit Vorbeigehung der weltlichen Oberbehörde eine zweckwidrige und gefährliche Anordnung getroffen hätten, die für die Ruhe der obereichsfeldischen Gegend gefährlichere Folgen hätte haben können, daher besteht Hochdasselbe darauf, daß wir das in dieser Kirchen-Disziplinarsache gegebene Interdikt wieder aufheben und den Gebrauch des alten Gesangbuches unfehlbar insolang gestatten sollen, bis Hochdasselbe diese zwei Gesangbücher werde geprüft haben, überdies sollen wir von dem diesfalls Verfügten ungesäumte Nachricht geben.“

Bei dem Bewußtsein, unsere Pflicht treu und redlich erfüllt zu haben, können wir zwar dem Resultat jeder unparteiischen Untersuchung einer kompetenten Oberbehörde, die in Religionssachen nur eine geistliche sein kann, getrost entgegensehen; indessen wollen wir versuchen, dem Hochpreislichen Gouvernement den Gesichtspunkt festzustellen, von dem aus diese Sache anzusehen und zu beurteilen ist.

1) Die Einführung des jetzigen Diözesan-Gesangbuches ist nicht zuerst von der Westphäl. Regierung eingeleitet, sondern *bereits im Jahre* 1787 unter der Kurf. und Erzbischöfl. Mainzischen Regierung angeordnet, befohlen und angefangen worden[1]), mithin von einem Souverän, der die geistliche und weltliche oberste Staatsbehörde in sich vereinigte. Diese Erzbischöfl. und landesherrliche Anordnung ist unter der Westphäl. Regierung unter dem Beistande des Herrn Präfekt nur fortgesetzt worden als ein Gegenstand für das Kirchen- und Staatsinteresse gleich wichtig.

2) Seitdem wir unter dem milden Zepter Friedrich Wilhelms stehen, haben wir dieses große und heilige Unternehmen um so eifriger zu vollbringen gesucht, als wir überzeugt waren, daß für Staat und Kirche nichts Ersprießlicheres getan und in die rechtlich frommen Ansichten unseres erhabenen Monarchen nicht besser eingegriffen werden könne, als wenn die Jugend und das Volk für das reine katholische Christentum durch Hinwegräumung aller irrigen und verketzernden Sätze, welche in dem früher üblichen alten Gesangbuche enthalten sind, empfänglicher gemacht würde. Daß wir auch diesmal nicht ohne Vorwissen der Königl. Landesbehörde gehandelt haben, kann einem hohen Zivil-Gouvernement nicht unbekannt sein. Daß wir aber

3) hierin unsere Befugnisse überschritten hätten, ist ein unverdienter, unerwarteter, sehr kränkender Vorwurf. Wir handeln ja aus bischöflicher Vollmacht, Landr. II. Th. 3. Abschn. § 115 und 116, freuen uns des Rechts der Kirchengesellschaften, nämlich die äußere Form und die Feier ihres Gottesdienstes zu bestimmen, Landr. Th. II. Tit. 9 § 46, und vollführen bloß die vom Bischof in dieser Rücksicht längst schon gegebene Verordnung.

4) Was die Widersetzlichkeit des Volkes oder vielmehr des Pöbels betrifft, so ist diese in dergleichen Sachen ebenso gewöhnlich, wie der Schmerz bei der Augenoperation eines Blinden, der sich aber in Freude verwandelt, sobald die Operation geendigt ist. Die Menschen, welche in Dingelstädt bei dieser Gelegenheit der Ahndung des Gesetzes in die Hände gefallen sind, waren schon lange vorher von jedem rechtlichen Einwohner gefürchtet; eine Gnade für die Bösen ist Strafe für die Guten. Nicht die Einführung des fraglichen Gesangbuches ist die *Ursache* der in Dingelstädt stattgefundenen Unruhen, sondern nur eine Veranlassung oder vielmehr ein Vorwand zur Störung aller guten Ordnung. Dingelstädt hat schon vor zwei Jahren ziemlich allgemein neu gesungen,[1]) jetzt fällt es dem Pöbel ein, sich zu widersetzen und den Gottesdienst zu stören. Wenn es Pflicht der geistlichen Obrigkeit ist, den Gottesdienst zweckmäßig zu ordnen, so ist es auch Pflicht der Gläubigen dieser Kirche, sich den Anordnungen derselben zu fügen. Was die Vernünftigen wünschen, dem arbeiten die Unvernünftigen entgegen; wird diesem bösartigen Streben keine Grenze gesetzt, so ist sowohl für den Staat als für die Kirche der Gehorsam aufgegeben und bei jeder andern Gelegenheit wird der Pöbel seinen diesmal gelungenen Unfug wiederholen, wie dann wirklich schon gegen die kaum errichtete Bibelgesellschaft[2]) unter dieser Volkshefe bereits die verwegensten Räsonnements fallen.

5) Die Strafen, welche wir im Fall der Störung des öffentlichen Gottesdienstes *allgemein* verfügt haben, bestehen darin, daß wenn im hohen Amte der hl. Messe eine Störung geschieht, der Gesang sogleich aufhören solle. Uns ist in diesem Vorfalle keine zweckmäßigere,

[1]) Vgl. Jb. S. 88.

[1]) Vgl. hier und öfters Jb. S. 98 und 112 ff.

[2]) Zu den unten erwähnten Bibelgesellschaften vgl. Freiburger Kirchenlexikon, 2. A., Bd. 2, Sp. 647 ff.

keine gelindere Maßregel bekannt. Übrigens besteht bei uns nicht der ganze Gottesdienst in der hl. Messe; Predigt, Christenlehre, Nachmittagsandachten sind auch Teile desselben und werden als solche fortbestehen.

Es ergibt sich also aus dem Vorgetragenen ganz klar, daß wir weder in der Sache, weder in der Form unsere bischöfliche Befugnis überschritten haben, daß es uns nie eingefallen ist, den öffentlichen Gottesdienst, wozu wesentlich, wie schon erwähnt, nebst der hl. Messe an sich auch Predigt und katechetischer Unterricht gehört, weder in Dingelstädt noch an andern Orten zu untersagen. Es war dem dortigen alten schwachen Pfarrer bloß geboten, statt des hohen Amtes an den Sonn- und Feiertagen nur eine stille Messe insolang zu lesen, bis die Dingelstädter von selbst angeloben würden, dem eingeführten neuen Diözesangesangbuche fernerhin nicht mehr entgegen singen zu wollen, *das heißt* die unter dem hohen Amte der Messe freiwillig und aus besserer Überzeugung Neusingenden durch keinen frevelhaften Dazwischengesang alter Lieder stören, überschreien und zum Schweigen bringen zu wollen. Dies gelobten sie am 24. März an, da sich 150 Gutgesinnte vereinigten und 85 schriftlich reversierten, von nun an keine Unordnung in oder außer der Kirche mehr zu dulden und das ruhestörende Gesindel selbst zu verhaften. Die nämliche Einigung trafen etliche 60 der gutgesinnten Einwohner zu Beberstädt[1]) und wir erließen am 24. März auf der Stelle die Weisung an beide Pfarrer, das hohe Amt der hl. Messe wieder feierlich zu halten. Dafür ward uns die selige Freude zuteil, daß beide Gemeinden an den Ostertagen mit echter Andacht bis zu Tränen gerührt aus dem Diözesan-Gesangbuch beinahe einstimmig sangen. Das sogenannte Interdikt hatte sich somit schon früher und vier Tage vor dem 28. März von selbst aufgehoben. Jetzt nun, da die hohe Militär-Gouvernements-Verfügung an den Herrn Landesdirektor Gebel, Herrn Landrat v. Bodungen wie an uns erfolgt und durch den falschgeschwätzigen Ruf noch vergrößert erschienen ist, würde es zweckwidrig, nachdrucklos und unnütz gehandelt sein, wenn wir den Gebrauch des alten Gesangbuches unsern Pfarrern und dem Volke bis zur weitern hohen Verfügung untersagen wollten, aber nie, wenn nicht das Ganze verloren gehen sollte, können und werden wir uns dazu verstehen, dies geist- und nahrungslose Erbauungsbuch durch eine förmliche Kommissariats-Verfügung wieder einzuführen. Der Zeitgeist — das höchste Volksbedürfnis — Vernunft — Pflicht und — Wahrheit haben es schon längst proskribiert. Alles was von uns verlangt werden mag, besteht in unserm einstweil passiven Stillschweigen bis zur anderwärtig erfolgenden höheren Verfügung. In Hinsicht der einem hohen Militär-Gouvernement vielleicht absichtlich hinterbrachten Unwahrheit scheint es uns der Mühe wert, noch einmal zu wiederholen, daß das fragliche neue Gesangbuch nichts weniger als von der Westphäl. Regierung *eingeleitet und angeordnet* worden sei. Es bestand schon seit 1787 beinahe in allen Kirchen des hiesigen Fürstentums teilweise und im ganzen. Der weise, um das Wohl des Staates und der Kirche, die ihm anvertraut waren, gleich väterlich gesinnte Kurfürst und Erzbischof Karl Friedrich Joseph war es, der im Dranggefühle, daß es Not habe, dem Volke ein mehr geläutertes, den Zeitbedürfnissen angemessenes Gesangbuch in die Hände zu geben, seinem untergeordneten General-Vikariate zu Mainz ein verbessertes Gesang- und Gebetbuch zu entwerfen befahl. Er selbst prüfte das verfertigte, ließ es von seinen einsichtsvollen, gelehrten und eifrigen Theologen ebenfalls prüfen und verordnete sodann als Erzbischof und Landesherr, daß selbiges allgemein in sämtlichen Kirchen der Kurlande eingeführt werde und die weltliche Regierung jeden nötigen Beistand dazu leisten solle. Wir taten folglich seit 1811 unter der erzbischöfl. und landesherrlichen Ägide nur dasjenige, was der vorige Kommissarius Patberg unter ruhig glücklichern Umständen, vielleicht aus übler Beratung unphilosophischer Menschenfurcht oder unrichtig kalkulierter Liebe zur Ruhe und eigenen Gemächlichkeit fortzusetzen und zu vollenden unterlassen hatte. Wir haben uns auch hier als geistliche Oberbehörde nicht das Mindeste zu Schulden kommen lassen, denn die allgemeinere Einführung des bessern Diözesan-Gesangbuches ward nach allen Regeln der Volkskenntnis, der Pastoral-Klugheit und kanonischen Vorschriften unternommen. Drei Jahre lang ließen wir es auf dem platten Lande mit der Schuljugend einüben und ebensolang gestatteten wir den Mitgebrauch des alten Gesangbuches zur Hälfte bei dem kirchlichen Gottesdienste, um die unmündigen und schwachen Gemüter nicht zu ängstigen, bis auch sie zur reiferen Erkenntnis und vollen Einsicht des Bessern, was das neue Gesang- und Gebetbuch gewährt, gekommen wären.

Sollte denn nun auf einmal einer im Verhältnis gegen 130—160 Gemeinden unbedeutenden Handvoll Widerspenstiger aus 12—16—20 Dörfern ohne weitern Anstand erlaubt werden wollen, das ganze sittliche Gebäude

[1]) Vgl. Jb. S. 103 f.

schlechterdings wieder einzureißen, was wir seit 4 Jahren aufzubauen uns bestrebten? Niederzureißen den herrlichen segensreichen Bau, der seiner glücklichen Vollendung so nahe war??? Wir würden feige Verräter am Könige und Vaterlande sein, wenn wir ein hohes Militär-Gouvernement nicht bei allem, was hehr und heilig ist, beschwören, die gute Wirkung des bestraften Widerstandes und Aufruhrs in Dingelstädt, Kreuzeber[1]) und Beberstädt durch keine Art von Mißbilligung der nach dem Staats- und Kirchenrechte verdienten Strafe zu entkräften und zu vernichten. Im entgegengesetzten Falle eines öffentlichen Widerrufs oder einer allgemeinen Erlaubnis, bloß das alte Gesangbuch willkürlich beim Gottesdienste zu gebrauchen, würde gänzliche Lähmung unserer Tätigkeit, Kraft und Mutes, Verlust des Ansehens, Zutrauens und der Liebe zu unsern biedern Pfarrern nebst Geringschätzung weltlicher und geistlicher Anordnungen von seiten des Volkes mit Ungehorsam verbunden die traurige Folge sein. Gott gebe, daß unsere und aller rechtlichen Männer hiesigen Provinz geäußerte Bedenklichkeit ohne Nachwehen vorüber gehe, denn eine in dem gegenwärtigen, der stillen Folgsamkeit ohnehin ungünstigen Augenblicke, dem Dingelstädter Pöbel und Konsorten zu liberal bewiesene Nachgiebigkeit und gleichsam unbedingt überlassene Wahl mißbraucht derselbe nach Zeugnis der Erfahrung nur zu leicht bei ähnlichen oder gleichartigen Ereignissen und wähnt toll genug, sich diese oder jene Freiheit durch frechen Widerstand ertrotzt zu haben und macht, wie durch einen elektrischen Schlag gereizt, mit den in mehreren Gemeinden des Eichsfeldes zerstreuten Bösen, das heißt mit der allzeit gährenden Hefe des Volkes ein förmliches Bündnis, jede gute Sache in ihrem Entstehen wo nicht völlig zu ersticken, doch wenigstens in ihrem gedeihlichen Fortgange zu hemmen. Und das ist schon ein unberechenbarer Schaden für Staat und Kirche sowie für ihre beiderseitigen treueifrig warmen Diener.

Unmöglich kann es der Weisheit eines Königl. hohen Militär-Gouvernements entgehen, daß zwei streitigen Parteien, deren eine Vernunft, Wahrheit und Konsequenz zur Seite hat, die andere nur groben Unverstand, verjährtes Vorurteil, Aberglauben und unsinnige Widersetzlichkeit, nie gleichmäßig genügt werden mag; aber das in unsern Tagen (Dank sei der ewigen Fürsicht) allgemeiner gewordene Licht darf wegen dieser partiellen Finsternis nicht wieder auf mehrere Jahrzehnte verlöschen, wo dann zuverlässig der nämliche Konflikt von neuem entstehen würde. Sollte aber ein hohes Militär-Gouvernement unsere gehorsamst dargelegten Gründe wider unser besseres Verhoffen unbeachtet lassen und die in betreff des Gottesdienstes von uns ergangenen Verfügungen durch Gegenerklärung irgend einer weltlichen Behörde unwirksam machen, so erklären wir hiermit bescheiden freimütig, daß wir uns alsdann gedrungen fühlen, hiervon unserm ebenso gerechten als Königlich milden Vater und Herrn die alleruntertänigste Anzeige zu machen und vorzustellen, daß ein solcher Widerruf oder Anordnung, die uns vielleicht noch zugemutet werden könnte, vielmehr eine allgemeine Widersetzlichkeit als eine Beruhigung einzelner Gemeinden hervorbringen würde, indem wo nicht die Mehrheit, doch die Hälfte der eichsfeldischen Untertanen für das neue Gesangbuch gestimmt sei und es unter diesen bereits eine sehr schmerzliche Sensation erregt hat, daß sich eine protestantische hohe Zivilbehörde, für die sie übrigens den tiefschuldigsten Respekt zeigen, sich so fühlbar in katholische Religionsangelegenheiten einmische, indem bei den Katholiken das protestantische Episkopal-Recht nicht in Anwendung kommen könne, außer nach oberstpolizeilichen Grundsätzen im allgemeinen.

Wir haben vor ~~Kurzem 20 der besten~~ Lieder aus dem alten Gesangbuche dem neuen Diözesangesangbuche, das schon 6 alte enthielt, aus freiem Willen beigefügt, teils ~~um~~ die wenigen Schwachen gänzlich zu beruhigen, teils denen, die des Lesens unkundig sind, mitunter Gelegenheit zum Mitsingen zu verschaffen, und so wäre ja nun für alle hinlänglich gesorgt.

Hoffentlich hat der Herr Landrat v. Bodungen das verlangte Exemplar eines alten und neuen Gesangbuches bereits übersendet, und da ein hohes Militär-Gouvernement (seiner reichhaltigen Kenntnisse und richtigen Einsichten unbeschadet) mit dem kathol. Kirchen-System nicht ganz vertraut ist, auch bloß die Bischöfe mit dem allgemeinen höchsten Oberhaupte vereint in Sachen der Liturgie, des Glaubens und der Sitten zu prüfen zu entscheiden haben, so hegen wir den gerechtesten Wunsch, Hochdasselbe wolle beide Exemplare dem Hochwürdigsten Bischofe und der theologischen Fakultät zu Breslau als kompetenten Richtern oder auf näherem Wege dem Herrn General-Kommissar van Eß[1]) zu Duisburg zur Zensur und Gutachten übergeben, obschon es überflüssig ist, indem das fragl. Diözesan-Ge-

[1]) Vgl. Jb. S. 112; sowie unten 137.

[1]) Es handelt sich hier um Karl van Eß, nicht um seinen bekannteren Bruder Leander. Vgl. übrigens Freiburger Kirchenlexikon, 2. A. Bd. 4. Sp. 908 f. und Bd. 2, Sp. 757.

sangbuch bereits im Jahre 1787 die Erzbischöfliche Zensur, die vollgültigste Approbation und den Befehl zur General-Einführung für sich hat, also nichts weiter mehr erforderlich ist. Wir sehen daher der neuerdings ausgesprochenen allenfalsigen Prüfung und dem Resultat derselben ruhigst entgegen, weil wir der froben Überzeugung leben, weder einseitig und ohne Vorwissen der weltlichen Oberbehörde seit vier Jahren gehandelt, weder um ein Haar breit unsere unvergeßbaren Pflichten gegen Gott und den König, gegen die Kirche und das Vaterland verletzt oder unsere geistlichen Befugnisse überschritten zu haben.

Mit der schuldigsten Verehrung eines Königl. hohen Militär-Gouvernements gehorsamste Kommissar. und Asseff.

gez. Würschmidt.

Darauf antwortet das Militär-Gouvernement am 29. April 1815:

An Hochwürdiges geistliches Kommissariat zu Heiligenstadt.

Des Kgl. Staats-Kanzlers Herrn Fürsten von Hardenberg Durchlaucht hat uns auf den in betreff der in der Gemeinde Dingelstädt durch Einführung eines neuen Gesangbuches entstandenen Unruhen an des Königs Majestät unmittelbar erstatteten Bericht vom 28. v. M. unter dem 19. d. M. zu erkennen gegeben, daß das geistl. Kommissariat zu Heiligenstadt wegen seines anmaßenden Verfahrens die ihm von uns gewordene Zurechtweisung verdient habe. Indem wir dies nun dem Hochwürdigen geistl. Kommissariate hierdurch bekannt machen, erwidern wir zugleich auf dessen Bericht vom 10. d. M., daß, wenn dasselbe glaubt, das unterzeichnete Militär-Gouvernement als seine kompetente Oberbehörde in dieser Sache nicht anerkennen zu müssen, diese Ansicht durchaus unrichtig ist. Es ist nämlich der gegenwärtige Fall nicht sowohl eine Glaubens- und Gewissenssache, als eine Angelegenheit, welche die höhere polizeiliche Sorge für die Sicherheit des Staats in Anspruch nimmt und wo die geistliche Gewalt der aus der Landeshoheit fließenden polizeilichen untergeordnet ist. Wenn es nun aber unbestreitbar ist, daß diese sicherheitspolizeiliche Gewalt dem Militär-Gouvernement zusteht, so folgt auch daraus, daß das Hochwürdige geistliche Kommissariat jenem für alles, was mit dessen polizeilichen, auf die Sicherheit des Staats gehenden Anordnungen in Widerspruch steht und für alle Maßregeln, wodurch jene Sicherheit gefährdet wird, verantwortlich ist. Deshalb erwarten wir daher auch um so mehr, daß das Hochwürdige Kommissariat unserer Verfügung vom 28. v. M. dahin nachkommt, daß es ein ähnliches Interdikt wegen Haltung des öffentlichen Gottesdienstes für die Zukunft unterlassen wird und den Gebrauch des alten Gesangbuches neben dem neuen durch Stillschweigen so lange nachläßt, bis das letztere durch den längeren Gebrauch in den Schulen erst bekannter geworden und dessen Wert von den Einwohnern nach und nach immer mehr erkannt wird und so die gänzliche Einführung hinlänglich vorbereitet ist. Auf diese Weise nimmt die Zahl derer, die an das neue Gesangbuch gewöhnt sind, jährlich mehr zu und die, denen das alte unentbehrlich ist, in eben dem Grade ab. Ein solches Verfahren hat auch der darüber von uns befragte Generalkommissar van Eß zu Huysburg bei allen Vorzügen, die er dem neuen Gesangbuch vor dem alten zugesteht, für das Beste erklärt.

Halberstadt, den 29. April 1815.

Kgl. Preuß. Militär-Gouvernement zwischen Elbe und Weser.

gez. v. Ebra. v. Klewiz.

Die am 5. Mai 1815 von Assessor Lingemann konzipierte Eingabe des Kommissariates an das Militär-Gouvernement bezügl. dieser Angelegenheit hat folgenden Wortlaut:

An das Kgl. Preuß. Militär-Gouvernement zwischen Elbe und Weser.

Kgl. Preuß. hohes Militär-Gouvernement haben uns unter dem 29. April d. J. die Mißbilligung Sr. Königl. Majestät mit dem anmaßenden Verfahren des Erzb. Kommissariats zu erkennen gegeben. 2) Die aus unserm Bericht vom 10. d. M. hergeleitete Ansicht, als erkenne das geistl. Kommissariat in kirchenpolizeilichen Angelegenheiten die Kompetenz des hohen Militär-Gouvernements nicht, berichtigt und 3) als das beste Verfahren in dieser Sache empfohlen: den Gebrauch des alten Gesangbuches neben dem neuen durch Stillschweigen solange nachzulassen, bis das letztere durch längeren Gebrauch in den Schulen erst bekannter geworden, dessen Wert von den Einwohnern mehr erkannt und so die gänzliche Einführung vorbereitet werde.

Über die zwei ersten Ansichten möge uns in der Folge der Zeit erlaubt sein, uns zu rechtfertigen; für jetzt bitten wir: Kgl. Preuß. hohes Militär-Gouvernement möge über die Realisierung des dritten Punktes unsere Wünsche anhören. So wie die Sachen jetzt stehen, seitdem der Herr Landrat v. Bodungen die Einwohner von Dingelstädt, wie es heißt, auf Befehl des hohen Gouvernements um ihre Meinung befragt hat — wo der Dingelstädter Pöbel schon jetzt seine Emissäre umherschickt, um auch

die bisher folgsamen Gemeinden zum Abfalle von der guten Sache zu verleiten, unter dem Vorwande, sie hätten gewonnen — wird dieser Zweck gewiß nicht erreicht.

Als wir vor 3 Jahren die unsern Vorfahren zwar anbefohlene aber von ihnen vernachlässigte Einführung dieses Gesangbuches anfingen, erließen wir die Verordnung, welche in Abschrift hierbei folgt. Alle Befehle, die wir in dieser Hinsicht schon erlassen haben, dieses Gesangbuch in den Schulen einzuführen, haben bei den widerspenstigen Gemeinden nichts gefruchtet. Dem Befehle des Pfarrers und Schullehrers setzen die widerspenstigen Eltern ihre Verbote entgegen und die Kinder haben nur die traurige Alternative, entweder dem Pfarrer oder ihren Eltern entgegen handeln zu müssen. Was sich aus einer solchen Generation erwarten lasse, wagen wir nicht zu entscheiden. Wenn die geistliche Obrigkeit, denen das Depot der Volkserziehung durch Religion anvertraut ist, hierin von der weltlichen Behörde nicht unterstützt wird, dann ist alle Hoffnung des Besserwerdens verschwunden. Da die Mißbilligung unserer Schritte, weil sie beim Volke Widerspruch fanden, kundbar geworden, so glaubt der Pöbel, die Sache selbst sei nicht gebilligt. Das Ansehen des Erzb. Kommissariats und der Pfarrer ist kompromittiert, die Pfarrkinder, welche sich für das neue Gesangbuch erklärt haben, würden gehaßt und verfolgt werden.

Wenn demnach ein hohes Militär-Gouvernement den Wunsch hegt, daß durch Einführung dieses Gesangbuches in den Schulen und durch gleichzeitigen Gebrauch des alten und neuen Gesangbuches das neue nach und nach ganz eingeführt werde, so halten wir unmaßgeblich folgendes für notwendig:

„daß Königl. Preuß. hohes Gouvernement „seinen ernstlichen Willen diesfalls ausspreche „und Mittel treffe, ihn in Vollzug zu setzen."

Die schönste Hoffnung eines jugendlich wieder aufblühenden Staates, die uns den Kampf mit allen Vorurteilen, Intoleranz und Aberglauben bei unserm Volke durch Beseitigung des alten Gesangbuches von neuem beginnen hieß, berechtigt uns, von einem Kgl. Preuß. hohen Militär-Gouvernement die Erhörung dieses Wunsches zu erwarten.

gez. Lingemann.

Ebenfalls im Mai 1815 — der Entwurf stammt von Assessor Lingemann und trägt das Datum des 12. Mai — erging ein Rundschreiben des Kommissariats an die Geistlichkeit:

Zirkular. An die Herren Dechanten, Pfarrer. Scribatur sämtlichen Pfarrern unseres Sprengels:

Da sich so viele falsche Gerüchte verbreiten, welche der Einführung des Diözesangesangbuches hinderlich sind, so sehen wir uns veranlaßt, ihnen die Ansicht bekanntzumachen, welche das Königl. Preuß. hohe Militär-Gouvernement davon hat und worüber sich Hochdasselbe in seinem Schreiben vom 29. v. M. also ausdrückt:

„Der Gebrauch des alten Gesangbuches „neben dem neuen möge durch Stillschweigen solange von uns nachgelassen „werden, bis das letztere durch den längern „Gebrauch in den Schulen erst bekannter ge„worden und dessen Wert von den Einwohnern „nach und nach immer mehr erkannt wird und „so die gänzliche Einführung hinlänglich vorbe„reitet ist."

Als wir unsere Verfügung vom ... November v. J. erließen, glaubten wir nach den von uns offiziell eingeforderten Berichten, daß diese Vorbereitung seit 3 Jahren schon geschehen sei und daß wir der Aufforderung der für Religion gutgesinnten Männer geistlichen und weltlichen Standes zufolge eine allgemeine Einführung nunmehr anzubefehlen, einen schicklichen Zeitpunkt hätten. Da uns nun leider die Erfahrung überzeugt hat, daß hie und da noch keine Vorbereitung geschehen war, daß manche Pfarrer, statt nach Pflicht und Gewissen die Einführung zu befördern, derselben entgegen gearbeitet hatten, daß empörende Auftritte durch den weltlichen Arm gezüchtiget werden mußten, so haben wir unter Mitteilung obiger Nachricht die guten Herren Pfarrer in Hinsicht der nachteiligen Gerüchte beruhigen, die nachlässigen aber überzeugen wollen, daß das Kgl. Preuß. Militär-Gouvernement, überzeugt von der besseren Güte des Diözesangesangbuches, von den nämlichen Gesinnungen ausgehe, welche wir in unserm ersten Zirkulare vom Januar 1812[1]) ihnen so nachdrücklich ans Herz gelegt haben, daß mithin die gute Sache nicht rückgängig werden, sondern sukzessive befördert werden soll. Übrigens ist dieses Zirkular zur Privatnotiz der Pfarrer.

Die Angelegenheit zog immer weitere Kreise und gelangte schließlich an den König. Friedrich Wilhelm III. von Preußen verfügte Mitte Juni 1815 Folgendes:

An das Militär-Gouvernement zu Halberstadt.

Aus den anl. Vorstellungen ersehe ich, daß vor einigen Jahren im Kanton Dingelstädt

[1]) Vgl. Jb. S. 91 f.



bei Einführung des neuen Gesangbuches Störungen des Gottesdienstes entstanden und mehrere Teilnehmer deshalb in Strafe genommen worden sind. Ich veranlasse daher das Militär-Gouvernement über die Bewandtnis der Sache zu berichten, auch gutachtlich sich darüber zu äußern, ob es bei der im Jahre 1812 geschehenen Einführung neuer Gesang- und Gebetbücher zu belassen, oder welche Maßregel zur Vermeidung ähnlicher Auftritte zu nehmen ist. Bis dahin hat das Militär-Gouvernement die erkannten Strafen zu suspendieren.

Berlin, den 18. Juni 1815.

gez. Friedrich Wilhelm.

Der Erlaß einer königlichen Kabinettsordre in Sachen der katholischen Kirchenmusik zeigt, wie ernst die Sache stand. Die königliche Verfügung wurde dem Landesdirektor des 3. Elbdepartements Gebel durch das Kgl. Preußische Militärgouvernement mit folgender Weisung d. d. 27. Juni 1815, zugestellt:

Euer Hochwohlgeboren communiciren wir in Abschrift eine Königl. Kabinets Ordre in Betreff der im Canton Dingelstedt vorgefallene Störungen des Gottesdienstes mit der Auflage uns so schleunigst als möglich ihr Gutachten wegen Verhütung ähnlicher Auftritte und den dabei zu nehmenden Maßregeln zu erstatten.

Landesdirektor Gebel zu Heiligenstadt schickte sie abschriftlich an das Kommissariat am 30. Juni mit der Notiz:

Abschrift hiervon dem hochw. erzbischöflichen Commissariat um mir gefällig schleunigst sein Gutachten hierüber und zwar spätestens binnen 8 Tagen abzugeben.

Das vom 5. Juli 1815 datierte Gutachten des Kommissariates hat diesen Wortlaut:

An den H. Landesdirektor Gebel Hochwohlgeb. hieselbst.

Das von Ew. Hochwohlgeboren anverlangte Gutachten in betreff der famösen und dem Anscheine nach leider mit Bedacht schief und vergrößert vorgetragenen Diözesangesangbuchs-Geschichte glauben wir am zuverlässigsten geben zu können, wenn wir unsere durch die Kgl. Militär-Gouvernements-Verfügung vom 28. März d. J. veranlaßte, ebenso natürliche als auf die reinste Wahrheit und einzig richtige Ansicht der Sache gegründete am 10. April d. J. abgeschickte Verteidigung sub v. r. mitzuteilen uns beehren. Nur auf einen Punkt, den der biedere Pfarrer Leibecke zu Lindau[1]) in seinem beigefügten Schriftchen über die Einführung des neuen katholischen Gesangbuches Seite 28 bis zu Ende im Oktober v. Js. hinlänglich beleuchtet hat, nehmen wir uns die Erlaubnis, Ew. Hochwohlgeboren aufmerksam zu machen.

Kurzsichtige, lichtscheue Menschen ohne Herz und Kopf schreien: Das Erzb. Kommissariat habe durch Einführung des Mainzer Diözesangesangbuches die Gewissensfreiheit beschränkt usw. Wahrlich! man muß die echte, unveräußerliche Gewissensfreiheit, dies erste und köstlichste Kleinod des Menschen, ebensowenig wie das Wesentliche der katholischen Religion und ihres allgemeinen Kirchensystems kennen, wenn man zu dergleichen Sarkasmen und Sophismen seine Zuflucht nimmt. Dieser durchaus nichtige Vorwurf trifft alsdann nicht uns, sondern alle Bischöfe Deutschlands, die ohne Ausnahme schon vor 30 und mehr Jahren ein verbessertes Gesang- und Gebetbuch als Landesherren und Oberhirten oder als Bischöfe nach dem selbsteigenen Wunsche und ausdrücklichen Verlangen der höchsten Höfe von Wien und München rc. in ihren Diözesen anordneten und einführten. Unser weiser Kurfürst und Erzbischof Friedrich Karl zu Mainz war unter den sämtlichen deutschen Erz- und Bischöfen der letzte, indem er das fragliche, so verrufene und wütig gelästerte Gesang- und Gebetbuch erst im Jahre 1787 entwerfen ließ und die Einführung desselben im Umfange des Mainzer Kurstaates gebot. Die französische Revolution von 1789 hemmte damals das vollständige Gelingen dieser Anstalt, wie der neuere Krieg von 1813 beim Einrücken der Kosaken und Schweden in hiesige Gegend im Oktober v. J. Erst von dieser Zeit an wagten es eine im Vergleich der Gesamtzahl von 75000 guten, vernünftigen, folgsamen Katholiken des Fürstentums Eichsfeld nur geringe Horde Fanatiker (bestehend aus Bettlern, Dieben, Betrügern, Verschwendern, liederlichen Söffern, schadenfrohen, des Lesens unkundigen, unzufriedenen Tumultuanten) sich mit bösartiger Absicht und unter mancherlei Gestalten hier und da gegen das als besser anerkannte frivol aufzulehnen, sich der Ausführung zügellos entgegenzustemmen und sucht ihren Widerstand gegen jede gesetzliche Ordnung und gegen jede Amtsbehörde weltlichen und geistlichen Standes unter dem abenteuerlichen Deckmantel eines altkatholischen Religionseifers heuchlerisch zu verbergen.

Tiefest schmerzt uns die unserm väterlich gerechten Könige gewordene Vorstellung, daß schon vor einigen Jahren bei Einführung des sogenannten neuen aber bereits übervolljährigen besseren Gesang- und Gebetbuches Störungen des Gottesdienstes im Kanton Dingelstädt ent-

[1]) Vgl. Jb. S. 98; desgl. oben 121 und unten 182.



standen seien, die sich doch bekanntlich erst vom März ds. Js. her datieren und daß erst im Jahre 1812 das erwähnte neue Gesangbuch von uns eingeführt worden sei, da es doch 1787 schon gesetzmäßig anbefohlen und in allen Kirchen des Eichsfeldes teils ganz, teils zur Hälfte, teils stückweise bei dem Früh- und mittäglichen Gottesdienste im Gebrauche war. Wir fühlten uns aber im Jahre 1812 doppelt verpflichtet, durch eine gänzliche und gleichförmige Einführung desselben dem seit 1789 fast allgemein furchtbar eingerissenen Verderben und der schamlos öffentlichen Unsittlichkeit möglichst entgegenzuarbeiten, die Gleichgültigkeit gegen den sonntäglichen Kirchenbesuch der gebildeteren Klasse zu verbannen, das Volk heranzuziehen, allmählich zu veredeln, seine aus kalter Gewohnheit mechanische, tote Gegenwart beim Gottesdienste zu beleben, sie in eine seinem erwiesenen Bedürfnisse entsprechende Seelennahrung umzuwandeln, die unserer geistlichen Oberleitung anvertrauten Mundchristen zu echten Anbetern Gottes im Geiste und in Wahrheit zu bilden und auf solche Art allen zur inneren Heiligung und auch zur Wohlfahrt des Staates beförderlich zu sein. Sollten wir denn mit vielen tausend edlen, aufgeklärten, treuen Anhängern des Diözesangesangbuches wirklich zu befürchten haben, daß unserm 1812 angefangenen, in 150—60 Gemeinden — nur 16 ausgenommen — mit sichtbarer Segnung fortgeführten und beinahe vollendeten Werke auf einmal die Gefahr der Vernichtung drohe? Ach, eine solche übertriebene Nachgiebigkeit und unrichtig berechnete Güte gegen den Pöbel würde das laut anerkannte und schon im fruchtbaren Gange gewesene Bessere wieder auf Generationen hinaus ersticken, uns auf glücklich verschwundene Jahrhunderte der Finsternis zurückwerfen und Nachwehen erzeugen, selbst dem höhern Wirkungskreise des Staates und seiner Beamten, der Kirche und ihrer geistlichen Vorsteher hinsichtlich der gelähmten Disziplinar-Befugnisse auf längere Zeit fühlbar. Wer nicht Anteil nehmen will am zweckmäßigern Gesange, mag beten. Es kann ja niemand zum Alt- oder Neusingen gezwungen werden. Aber ungeahndet darf auch kein Viertel vorsätzlicher Blinder drei Vierteile Sehender zur gleichmäßigen Blindheit zwingen wollen. O, es bedarf nur eines einzigen, ebenso gerecht als nötigen königlichen Machtwortes mit angedrohter Strafe gegen die Bösen, die ferner den Gottesdienst zu stören sich erfrechen und jene spotten, schimpfen, verfolgen und beschädigen, denen eine geistige, erhabenere Liturgie Bedürfnis und Freude ist, und — die gute Sache hat vollkommen obgesiegt.

Wir sind fest überzeugt, daß Ew. Hochwohlgeboren mit uns die nämliche Ansicht der Dinge teilen; es würde folglich an Ihrer Rechtskunde, richtigen Volkskenntnis, scharfgeübtem Blicke und bisherigem wirksamst tätigen Benehmen zweifeln heißen, wenn wir weitläufig bitten wollten, Dieselben möchten sich für die gesegnete Fortdauer unsers Diözesangesangbuches kraftvoll im gegenwärtigen Augenblicke der Entscheidung verwenden. Es ist die geheiligte Sache einer geläuterten Religion, das Gedeihen der Bibelanstalt im katholischen Eichsfelde und das unbedingt zu erhaltende Ansehen der weltlichen und geistlichen Staatsbehörden.

Heiligenstadt, den 5. Julius 1815.

gez. Würschmidt.

Bald darauf kam eine zweite Kabinettsordre des Königs. Sie stammt aus den bewegten Tagen der Beendigung der Freiheitskriege; der siegreiche Herrscher erließ sie von Paris aus am 7. Aug. 1815. Sie heißt:

An den
H. Staatsrat v. Klewiz zu Halberstadt.

Auf den von dem aufgelösten Militär-Gouvernement zu Halberstadt am 6. v. Mts. mir erstatteten Bericht über die im Eichsfelde durch Einführung des neuen Gesangbuches verursachten Störungen des Gottesdienstes will ich die erkannten zum Teil schon abgebüßten Strafen gänzlich erlassen, die wegen dieser Vergehungen anhängigen Untersuchungen aber niederschlagen und autorisiere Sie hierdurch, die dortige Ober-Landesgerichtskommission von dieser meiner Bestimmung zur weitern Verfügung zu benachrichtigen. In der Sache selbst will ich es bis auf weiteres bei dem von dem Militär-Gouvernement nach dem Berichte vom 28. März d. J. bereits angeordneten ferneren Gebrauch des alten Gesangbuches, was die Kirche betrifft, belassen, da der Vorschlag des abwechselnden Gebrauchs nicht verständlich und nicht daraus zu entnehmen ist, ob der Gebrauch beider Gesangbücher in ein und derselben Gemeinde abwechselnd gestattet sein, oder ob solcher nach Kirchspielen abwechseln soll. Was hingegen die Schulen betrifft, so soll in diesen ausschließlich nur das neue Gesangbuch beibehalten werden, da ihm auf diesem Wege mit der Zeit am sichersten Eingang verschafft werden wird. Ich überlasse Ihnen hierdurch, das Nötige überall zu verfügen.

Paris, den 7. August 1815.

gez. Friedrich Wilhelm.

Dem Kommissariate wurde sie durch die nachstehende Verfügung mitgeteilt:

An das Hochw. Geistliche Kommissariat zu Heiligenstadt.

Indem ich dem Hochw. Geistlichen Kommissariat zu Heiligenstadt von einer heute hier



eingegangenen Königl. Kabinets-Ordre d. d. Paris, den 7. d. M. Nachricht gebe, wodurch nicht nur sämtliche wegen Störung der Gottesdienste eröffnete und durch die Einführung des neuen Gesangbuches veranlaßte Untersuchungen niedergeschlagen und alle diesfälligen Strafen erlassen sind, sondern auch die frühere Verfügung des vormaligen Kgl. Militär-Gouvernements wegen des ferneren Gebrauches des alten Gesangbuches in den Kirchen bestätigt und befohlen worden, daß das neue Gesangbuch in den Schulen ausschließlich und allein beibehalten, das alte aber von den Schulen ganz ausgeschlossen sein soll, so beauftrage ich das Hochw. Geistl. Kommissariat, darauf strenge und sorgfältig zu halten, daß dem Königlichen Willen ein völliges Genüge geschehe. Wegen Niederschlagung der Untersuchung und Erlaß der Strafen habe ich an den Kriminal-Senat der Königl. Ober-Landesgerichts-Kommission geschrieben, welche das Nötige an das Inquisitoriat zu Heiligenstadt verfügen wird.

Halberstadt, den 20. August 1815.

Königlich Preuß. Geheimer Staatsrat und Zivil-Gouverneur.

gez. Klewiz.

Die königliche Verfügung war jedoch offenbar auch den niedern bürgerlichen Verwaltungsbeamten amtlich mitgeteilt. Das ergibt sich aus den folgenden beiden Schriftstücken:

Heiligenstadt, den 25. August 1815.

Bekanntmachung.

(An den Kirchentüren angeschlagen.)

Um jede Störung des Gottesdienstes zu vermeiden, sollen zwar die Untertanen nach dem allerhöchsten Willen Sr. Königl. Majestät nicht gezwungen werden, in der Kirche ausschließlich aus dem neuen katholischen Gesangbuch zu singen, sondern es soll auch erlaubt sein, Gesänge aus dem alten Gesangbuch zu singen. Dagegen ist der Gebrauch des alten Gesangbuches in den Schulen durchaus verboten und die Lehrer sind bei der strengsten Verantwortlichkeit angehalten, nur das neue Gesangbuch in den Schulen zu gebrauchen, damit die Untertanen von den Vorzügen des neuen gegen das alte Gesangbuch überzeugt und so durch diese Überzeugung zu dem Gebrauch des neuen unverkennbar besseren Gesangbuches selbst geleitet werden. Übrigens sind alle bisher wegen verweigerter Annahme des neuen Gesangbuches erkannten Strafen niedergeschlagen. Welches die Untertanen jedoch nur als einen Beweis der außerordentlichen Milde Sr. Königl. Majestät ansehen dürfen.

Der Magistrat.

gez. Moneke.

An die sämtlichen Schultheißen des hiesigen Kreisamts.

Den sämtlichen H. Schultheißen des hiesigen Kreisamts wird hiebei eine die Einführung des neuen katholischen Gesangbuchs betreffende Bekanntmachung mitgeteilt, um danach die Schullehrer ihrer Gemeinden zu instruieren und davon die Einwohner in Kenntnis zu setzen.

Der Kreisamtmann.

gez. Moneke.

Das Kommissariat teilte den Pfarrern seines Bezirks (wohl Ende August 1815) die Sachlage mit; wenigstens findet sich folgendes Aktenstück:

Zirkular an sämtliche Herren Dechanten und Pfarrer des Eichsfeldes.

Scribatur den Dechanten und Pfarrern des hiesigen Kommissariatsbezirks: Das Königliche Zivil-Gouvernement in Halberstadt habe dieses Erzbischöfl. Kommissariat unter dem 20. d. Mts. benachrichtigt, daß Se. Königl. Majestät durch eine Kabinetts-Ordre vom 7. August d. J. nicht nur sämtliche wegen Störung des Gottesdienstes eröffnete und durch Einführung des neuen Gesangbuches veranlaßte Untersuchungen niedergeschlagen und alle diesfallsigen Strafen erlassen, sondern auch die frühere Verfügung des vormaligen Königl. Militär-Gouvernements wegen des ferneren Gebrauchs des alten Gesangbuches in den Kirchen bestätigt und befohlen habe, daß das neue Gesangbuch in den Schulen ausschließlich und allein beibehalten, das alte aber von den Schulen ganz ausgeschlossen sein soll. Die angeführte Gouvernements-Verfügung lautet so: „Wir erwarten, „daß das Hochw. Geistl. Kommissariat den Ge„brauch des alten Gesangbuches neben dem „neuen durch Stillschweigen solange nachläßt, „bis das letztere durch den längeren Gebrauch „in den Schulen erst bekannter geworden und „dessen Wert von den Einwohnern nach und nach „immer mehr erkannt wird und so die gänzliche „Einführung hinlänglich vorbereitet ist. Auf „diese Weise nimmt die Zahl derer, die an das „neue Gesangbuch gewöhnt sind, jährlich mehr „zu, und die, denen das alte unentbehrlich ist, „in eben dem Grade ab."

Wir haben Ihnen bereits unter dem .... davon Nachricht gegeben und haben Ihnen dasselbe anbefohlen, wir wiederholen diesen Befehl hierdurch mit der Weisung an alle Pfarrer sowohl als Schullehrer, dem Befehle genau



nachzukommen, streng darauf zu sehen, daß alle Lesekinder ein Diözesangesangbuch mit zur Schule bringen, das Mißverständnis der höchsten Kabinetts-Ordre, welches hie und da entstanden ist, dadurch aufzuklären, daß Sie ihnen die darin angezogene Verfügung des hohen Militär-Gouvernements noch einmal deutlich erklären, sich selbst aber kein solches Mißverständnis zu Schulden kommen zu lassen, wohl aber selbst im Gehorsam gegen die katholische Kirche und den Staat zu verharren und das Volk zu gleichem Gehorsam mit Wort und Beispiel zu ermahnen. Sämtliche Dechanten hätten darauf zu sehen, daß unter den Geistlichen und Schullehrern ihres Kapitels ein guter Geist der Einigkeit herrsche und zur Befolgung obigen Befehles gemeinschaftliche Maßregeln ergriffen werden.

Pfarrer und Schullehrer haben darauf zu sehen, daß die Guten in der Gemeinde immer mehr erbaut, die Schwachen nicht geärgert werden, bis wir alle eins werden im Vertrauen auf Gott und seinen Sohn Jesus Christus und im Lobe seines heiligen Namens.

Übrigens wird sich Erzbischöfl. Kommissariat bei der Königl. Landesbehörde dahin verwenden, daß der Sinn der Königl. Kabinetts-Ordre nach der Verfügung des Königl. Gouvernements vom 29. April d. Js. gehörig erläutert und dadurch das entstandene Mißverständnis gehoben werde.

An den Landesdirektor Gebel richtete das Kommissariat um dieselbe Zeit folgende Eingabe:

An den Herrn Landesdirektor Gebel Hochwohlgeboren.

Ew. Hochwohlgeboren müssen wir mit Bedauern melden, welche traurige Folgen die Bekanntmachung der Kgl. Kabinetts-Ordre vom 7. Aug., betreffend das katholische Gesangbuch, in den meisten Ortschaften des Eichsfeldes hervorgebracht habe. Von allen Seiten treffen die Klagen der Herren Pfarrer und Schullehrer ein, daß die Bekanntmachung jener Kabinettsordre von den Ortsschultheißen so geschehen sei, daß das neue Gesangbuch in der Kirche gar nicht mehr gebraucht werden solle und nur für die Schule vorbehalten sei, wohin sie ihre Kinder ohnedem nicht schicken. Den Schullehrern, die noch einen neuen Gesang singen würden, steht bevor, daß sie zu Krüppeln oder gar totgeschlagen werden. Der Jubel des Pöbels ist laut, mit Wehmut hört ihn der bessere Teil des katholischen Volkes. In Freienhagen[1]) hat der Schullehrer am 27. August schon aus einer Gemeindeversammlung flüchten müssen, in Birkenfelde[1]) hat ein Bauer denselben Tag schon in der Kirche lateinisch vorgesungen, abends sind einem Einwohner, der neu sang, die Fenster eingeworfen, in Krombach[2]) hat der Schultheiß verkündigt, es dürfte kein Wort aus dem neuen Gesangbuch gesungen werden, er habe den Auftrag, es zu verhindern; in Küllstädt[3]) fürchtet der Schullehrer totgeschlagen zu werden, wenn er den Befehlen seiner geistlichen Obrigkeit gehorcht und Neues mit dem Alten verbindet. Dieses ist das Vorspiel der Ereignisse, die bald eintreten werden. Es ist eine neue Erscheinung unter Katholiken, daß die weltliche Behörde in Sachen, die die Liturgie des katholischen Gottesdienstes angeht, unmittelbar an die Ortsschultheißen verfügt. — Es ist nicht sowohl die wenige Einsicht der meisten Ortsdorfschultheißen, es ist die Dunkelheit der Verfügung selbst, die diese Mißverständnisse veranlaßt hat, indem darin auf eine Verfügung provoziert wird, die nicht dabei stand und die durch die Herren Pfarrer nun nicht mehr zu haben ist. Wenn es demnach nicht Mord und Totschlag unter beiden Parteien des Volkes geben soll, wenn Schullehrer und Pfarrer nicht vogelfrei sein sollen, so ist es höchst notwendig, daß der Sinn fraglicher Kabinetts-Ordre durch die frühere Verfügung des hohen Militär-Gouvernements erklärt werde und dieses durch eben die Personen geschehe, welche diese letzte Verfügung publiziert haben. Wir bitten daher Ew. Hochwohlgeboren, den bösen Folgen, welche die Publikation der höchsten Kabinetts-Ordre wahrscheinlich haben wird, durch eine Erklärung derselben nach der hohen Gouvernements-Verfügung vom 29. April. d. Js. zuvorzukommen.

In Sachen des Gesangbuches reichte alsdann das Kommissariat bei dem zuständigen Kgl. Zivilgouvernement folgende Denkschrift (wahrscheinlich im Sept. 1815) ein:

Mémoire an das Königl. Preuß. hohe Zivil-Gouvernement der Provinzen zwischen der Elbe und Weser zu Halberstadt von seiten des erzbischöflichen geistlichen Kommissariats zu Heiligenstadt im Fürstentum Eichsfeld,

den Fortgebrauch des im Jahre 1787 von dem erzbischöflichen Mainzischen Ordinariat approbierten und im Jahre 1811 dahier neu aufgelegten katholischen Gesang- und Gebetbuches betreffend.

Einem hochpreislichen Gouvernement müssen wir mit Bedauern melden, welche traurige

---

[1]) Vgl. unten S. 132, 134, 140, 147.

[1]) Vgl. Jb. S. 102; und unten S. 134 und 144.

[2]) Vgl. Jb. S. 98.

[3]) Vgl. Jb. S. 98.



Folgen die neuerlich auf einem so ganz ungewöhnlichen Wege erfolgte Bekanntmachung der allerhöchsten Kabinets-Ordre vom 7. August, den fernern Gebrauch des alten und neuen Gesangbuches betreffend, im Publikum hervorgebracht hat. Kaum hatten wir die verehrliche Verfügung Ew. Hochwohlgeb. vom 20. August d. Js. erhalten, eben waren wir im Begriffe, derselben eine für Kirche und Staat unschädliche Publikation im Sinne der von uns sogleich publizierten verehrlichen Gouvernements-Verfügung vom 29. April d. J. durch die Herren Pfarrer zu geben, als wir mit Erstaunen erfuhren, daß eben diese Verfügung durch die Ortsschultheißen in aller Eile bekanntgemacht und, da sie ohne beigefügte frühere Verfügung oder Berichtspunkte (worauf sich bezogen wurde) undeutlich war, natürlich von jedem Schultheißen nach seinen persönlichen Wünschen erklärt wurde. In liturgischen, die Religion und den Gottesdienst betreffenden Angelegenheiten war es von jeher und bei allen Konfessionen der unablässige gesetzmäßige Gebrauch, daß die desfalls nötigen Verordnungen durch die einschlagenden geistlichen Behörden bekanntgemacht wurden. Bei den Katholiken insbesondere, die nach den Grundsätzen ihrer Kirche die geistliche Gewalt nicht aus den landesherrlichen Rechten, sondern von den Bischöfen als Nachfolger der Apostel herleiten, mußte es ein unwillkürliches Staunen erregen, daß das hochpreisliche Gouvernement durch seinen Bericht vom 28. März fraglich die allerhöchste Kabinets-Ordre veranlaßt hatte. Wir als Stellvertreter des Bischofs und mit uns die Pfarrer sind dadurch beinahe in die traurige Alternative gesetzt, entweder unsere Pflichten gegen die Kirche oder gegen den Staat zu nahe zu treten. Nur der einzige Ausweg bleibt uns übrig: dem Staate nach der Lehre Jesu zu gehorchen und durch Darlegung der üblen Folgen nicht sowohl der Königl. Kabinets-Ordre als der bis dahin unerhörten Publikation derselben ein Königl. hohes Zivil-Gouvernement um schleunige Remedur zu bitten.

Nicht die Nützlichkeit, sondern die Notwendigkeit eines bessern Gesangbuches hat uns veranlaßt, auf einen allgemeinern Gebrauch des von unserm hochwürdigsten Erzbischof und Kurfürsten Friedrich Karl Joseph schon im Jahre 1787 für diese Diözese anbefohlenen Gesangbuches zu bringen.

In ganz Deutschland freuen sich schon die aufgeklärten Katholiken besserer Gesangbücher, die es möglich machen, Gott im Geiste und in der Wahrheit bei den gottesdienstlichen Zusammenkünften zu verehren; nur das Eichsfeld war noch zurück, und es ist gewiß der größte Vorwurf für eine geistliche Behörde, gleichgültig zu sein bei einer Angelegenheit, die auf die religiöse Stimmung des Volkes einen so entschiedenen Einfluß hat. Hierzu kam noch die besondere Veranlassung, daß wir bei veränderter Kurfürstlicher Staatsverfassung Mitglieder eines Staates wurden, wo wir im täglichen Verkehr mit Christen verschiedener Konfessionen leben. Welchen widersprechenden Charakter muß ein Volk annehmen, welches im Gottesdienst, in seinen geistlichen Gesängen seine protestantischen Mitchristen blinde Ketzer, arme Seelen[1]) nennt und doch in bürgerlicher Einigkeit mit ihnen leben soll. Wir glaubten gerechte Ansprüche auf den Dank des Staates zu haben, wenn wir uns der mühseligen Arbeit unterzögen, durch allmählige Beseitigung des alten Gesangbuches die Spuren der Barbarei und jener unseligen Zeiten zu verdrängen, wo Christen gegen Christen, Deutsche gegen Deutsche zu Felde zogen, um der Religion einen Dienst zu tun. Wenn wir einerseits dem Aberglauben und Fanatismus, der jetzt wieder in Frankreich seine Fackel schwingt, entgegenarbeiteten, andererseits aber der morschen äußern Form der Religion eine bessere Stütze verschafften. Seit dem Januar 1811 haben wir alle moralischen Mittel versucht, das Volk auf die völlige Einführung vorzubereiten, der größte Teil der Pfarrer unsers Sprengels hat diese Sache mit heiligem Eifer ergriffen, sie haben ihre bequemliche Ruhe dargebracht, sie haben persönliche Aufopferungen gemacht, Beleidigungen erduldet, ihre Ehre und Ansehen aufs Spiel gesetzt, um diesen Zweck zu erreichen. Die Westphälischen und nachher die Königl. Preußischen Landesbehörden haben uns in diesem Unternehmen durch Proklamationen an das Volk unterstützt, die Justizbehörden haben einige gesetzwidrige Auftritte des profanum vulgus in ihrer Geburt erstickt und in der Mitte des August d. Js. war es dahin gediehen, daß die aufgeklärten Katholiken des Eichsfeldes alle mit Enthusiasmus an dem Diözesangesangbuche hingen, daß der gutgesinnte Teil des Volkes in allen Gemeinden ruhig mitsang und daß der kleinere Teil des unruhigen Pöbels es nicht mehr öffentlich wagte, seinen Willen den andern zum Gesetz zu machen. In Heiligenstadt,[2]) in Duderstadt,[3]) (in Nörten[4]) schon

[1]) altes Gesangbuch S. 315. Lied: Sankt Antoni, hochgepriesen; ein Lieblingsgesang des Volkes. (Diese Anmerkung steht in der Urkunde.)

[2]) Vgl. Jb. S. 84 ff. und 97 f.

[3]) Vgl. Jb. S. 97 f.

[4]) Vgl. Jb. S. 86, 87 und 97; an letzter Stelle s. die Anmerkung, wonach man erst 1792 in Nörten anfing, nach dem Mainzer Gesangbuche zu singen.

seit 1787), in Breitenworbis,[1] in Wiesenfeld,[2] in Uder,[3] in Lindau,[4] Wendehausen,[5] Freienhagen[6] und mehreren Orten war es seit 2 Jahren schon ganz eingeführt und man befürchtete die Rückkehr des alten gar nicht mehr; in den übrigen Orten war der ruhige Gebrauch beider Gesangbücher an der Tagesordnung; nur 2 bis 3 sind uns bekannt, wo noch nicht aus dem neuen Gesangbuche gesungen wurde. So wie die Sonne erst die erhabenen Punkte der Erde beleuchtet, ehe sie ihre Strahlen in die Täler senkt, so verbreitete sich das religiöse Licht allmählig in die Hütten des Volkes. Sollte uns hier die Einwendung gemacht werden, daß die Geschichte von den Auftritten in Dingelstädt diese Ansicht widerlege, so bemerken wir hierauf, daß gerade Dingelstädt das Unglück hatte, seit etwa 40 Jahren einen Pfarrer zu haben, dem es nicht um Bildung des Volkes, wovon er selbst keinen Begriff hat, sondern um Ruhe in seinem Amte zu tun war,[7]) einen Schullehrer, der die Rechte, aber nicht die Pflichten seines Amtes übte. Eine Kommission, welche wir aus unserer Mitte im November des verflossenen Jahres nach Dingelstädt schickten, fand, daß unter 110 Schulknaben nur 8 erträglich lesen konnten, daß noch kein Knabe die von geistlicher und weltlicher Obrigkeit schon im Jahre 1801 vorgeschriebenen ABC Bücher hatte, daß der Pfarrer Kinder von 10 Jahren schon zur hl. Kommunion zugelassen hatte, nach welcher Zeit aller moralische Schulzwang aufhört, daß der Schullehrer die Geschäfte eines Maire und Kreisamts-Sekretärs besorgte und die Schule oft durch einen im Schulhause zur Miete wohnenden Leineweber, durch Kinder u. s. w. versehen ließ, daß der Gottesdienst an den Wochentagen oft so lange dauerte, daß der größte Teil der Schulzeit verloren ging u. s. w.

Als wir nun durch ernste Anordnungen den pflichtvergessenen Pfarrer aus seiner Trägheit aufweckten, hinderte er die Fortschritte des früher schon eingeführten Diözesangesangbuches durch Insinuationen, die seiner grauen Haare und seines Amtes so unwürdig sind. Daher die fanatischen Auftritte zu Dingelstädt im März d. Js. Unwissenheit und deren Folge, Armut und Bettelei ist in Dingelstädt größer wie an einem andern Orte. Im ganzen genommen, war der größte Teil der Schwierigkeiten der Einführung des neuen Gesangbuches beseitigt, der kleinere Teil des Volkes, der unruhige Pöbel, dessen Interesse in allen Ländern dem Interesse des gebildeten Teils zuwider ist, sollte durch moralische und religiöse Mittel noch bearbeitet und dadurch zugleich für alles Bessere empfänglicher gemacht werden. Kinder lernten lesen, um in der Kirche mitsingen zu können, und so wurde eben dieses neuere Gesangbuch ein Mittel durch Bildung des Volks die Zwecke des Menschen und des Bürgers zu erreichen. Unter diesen Umständen erschien die allerhöchste Kabinets-Ordre vom 7. August, welche alle wegen Störung des Gottesdienstes erkannten Strafen und laufenden Untersuchungen niederschlägt und den Gebrauch des alten Gesangbuches in der Kirche, des neuen Gesangbuches in der Schule befiehlt. Diese an sich (ohne Beleg der Verfügung, worauf sie sich gründet) dunkle Kabinets-Ordre, welche der uns zugekommenen hohen Gouvernements-Verfügung vom 29. April widerspricht, wurde mit Eile durch die Ortsschultheisen publiziert. Bei der Undeutlichkeit einer Verfügung wendet man sich gewöhnlich an diejenigen, welche mit dem Vertrauen der Obrigkeit beehrt sind, dieselbe zu publizieren, und nun glaubt jeder Schultheiß das Recht zu haben, in Kirchensachen seine Autorität der des Pfarrers entgegenzusetzen. Die Folgen daraus sind nicht zu berechnen. Die nächsten sind folgende:

1) Die Widersetzlichkeit des unkultivierten Teils des Volkes hat einmal gegen obrigkeitliche Befehle obgesiegt; was ihnen einmal gelungen ist, werden sie ohne Zweifel in andern Stücken wieder versuchen. Nachgiebigkeit ist in ihren Augen Schwäche.

2) Der bessere Teil des Volkes war bis hieher das Vorbild, nach dem sich andere richten mußten, sie hatten bisher die Gesetze in dem Willen der Obrigkeit für sich — diese Stütze haben sie verloren — jetzt hat der rohere Teil obgesiegt und verlangt nun als Sieger, daß ihm die andern folgen.

3) Diejenigen, die nicht der Vernunft, sondern den Leidenschaften fröhnen, können ihren Begierden keine Grenzen setzen, rücken weit über das vorgesteckte Ziel hinaus und jetzt schon singen deutsche Bauern den größten Teil der Messe lateinisch und griechisch. Selbst bei den alten Gesängen wollen sie die Auswahl treffen und überschreien den Schullehrer, der einen andern Gesang anfängt — zum Skandal der ganzen Gemeinde.

4) Da der ungebildete Teil des Volkes seine Kinder nicht zur Schule schickt, so lacht er über das Gebot: die Kinder sollen neue Gesang-

[1]) Vgl. Jb. S. 98 und 103.

[2]) Vgl. Jb. S. 97 und unten S. 140, 141.

[3]) Vgl. Jb. S. 98 und unten S. 140, 141, 144, 145.

[4]) Vgl. Jb. S. 98 und oben S. 121 und 127.

[5]) Vgl. Jb. S. 98 und 104.

[6]) Vgl. oben S. 130 und unten 134 und 140f.

[7]) Man vgl. zu diesem harten Urteile Jb. S. 98; s. auch ebenda S. 112.



bücher mit zur Schule bringen, eine Verordnung, die nunmehr, ohne Gebrauch in der Kirche, schwieriger auszuführen sein wird, als vorher die völlige Einführung des neuen Gesangbuches.

5) Da bei dem rohen Menschen Religion die Stelle der Vernunft vertreten muß, so fällt mit dem Ansehen der Kirche und ihrer Diener, denen die moralische und religiöse Bildung des Volkes anvertraut ist, das Ansehen der Religion. Diese Stütze der bürgerlichen und menschlichen Gesellschaft, mit ihr die Heiligkeit des Eides, und das Band, welches die Untertanen mit dem Oberhaupte des Staates verbindet, hat nur noch eine lockere physische Verbindung.

6) Der Nachlaß der Strafe für Störung des Gottesdienstes und die Publikation der Gnade an alle diejenigen, welche im Begriffe waren, ähnliche Verbrechen zu begehen, hat die Idee von Straflosigkeit hervorgebracht für alle Verbrechen in und wegen der Kirche; die Geistlichen und Schullehrer, die ihre Pflicht taten, sind allen Neckereien und Mißhandlungen des Pöbels ausgesetzt und die Pfarrer haben nötig, auf ihre Sicherheit bedacht zu sein, wenn sie des Nachts zu Kranken gerufen werden.

7) Die Aufhebung einer Verordnung der geistlichen Behörde durch weltliche Macht hat die Idee des Widerstreits beider Behörden beim Volke veranlaßt, die mit dem Verlust des Ansehens eines oder beider Teile enden wird.

8) Bis hierher war die Königl. Preußische Regierung unter allen denjenigen, welche liberale Ideen und Volksaufklärung am meisten begünstigte; jetzt hat es den Anschein, als wenn der katholische Gottesdienst unter der Sphäre gebildeter Menschen zurückgeworfen werden sollte. Die Königliche Regierung hat die Wünsche des ungebildeten Teiles des Volkes begünstigt und den bessern Teil nicht gehört; die geistige, religiöse und bürgerliche Bildung ist der Hand der Geistlichen und Schullehrer anvertraut und alle Bemühungen derselben seit 3 Jahren durch religiöse Hebel auf das Volk zu wirken, hat diese einzige Verfügung vernichtet. Keine menschliche Macht ist im stande, in einigen Jahren das moralische Gebäude wieder aufzubauen, das in einem Tage vernichtet worden ist. Den Geistlichen und Schullehrern ist aller Mut vergangen, für die höhern Zwecke der Religion, der Vernunft und des Staates ferner etwas zu wagen. Ein Auszug aus den seit dem 1. September bei uns eingegangenen Pfarrberichten wird das Nähere beurkunden.

9) Die schöne Anstalt zur Verbreitung der Bibeln unter dem Volke, die soviel Beifall unter den Gebildeten fand, ist in ihrer Wirksamkeit gehemmt und darf es jetzt nicht wagen, dem Volke die Bibeln zu schenken.

Gott und die Welt wird das Erzbischöfl. Kommissariat freisprechen an den üblen Folgen, die wir hier aufgezählt haben; es kann uns nicht übelgedeutet werden, wenn wir a judice male informato ad judicem melius informandum appellieren; und wenn wir abtreten von dem Wirkungskreise, den uns die Kirche und der Staat angewiesen hatte, so wird uns die Teilnahme des gebildeten Teils aller Konfessionen im Eichsfelde und in ganz Deutschland begleiten.

Wir haben die uns untergebenen Pfarrer unter dem .... angewiesen, der Königl. Kabinets-Ordre Folge zu leisten, wir haben nun auch die üblen Folgen, die aus der Lage der Sache schon hervorgegangen sind und noch hervorgehen werden, freimütig geschildert. Wir zweifeln nicht an der guten Sache, wir zweifeln nicht an dem besten Willen Sr. Königl. Majestät, eines erlauchten Ministeriums und des hohen Zivil-Gouvernements, wir glauben, daß Hochdasselbe durch einseitige Berichte zu dem Schritte verleitet werden, daß die Überzeugung von der wirklichen Lage dieser Angelegenheit Hochdasselbe geneigt machen werde, diesen Übeln soviel möglich noch zuvorzukommen.

Wir fügen nun noch unmaßgeblich einige Vorschläge bei, welche etwa im stande wären, das Übel zu mindern.

1) Wenn durch eine höchste Kabinets-Ordre die Erklärung der frühern vom 7. August dahin geschähe, daß der status quo vom 7. August in allen Kirchen des Eichsfeldes beibehalten würde.

2) Wenn jedem Einwohner schärfstens verboten würde, einen Vorsänger in den kirchlichen Versammlungen zu machen.

3) Wenn eine scharfe Verordnung erginge, daß in den Wirtshäusern von den Gesangbüchern nicht sollte gesprochen werden.

4) Wenn diese Verordnungen durch die Ortsschultheißen publiziert und sie verantwortlich gemacht würden für jeden entgegengesetzten Vorfall, den sie hätten verhindern können.

5) Wenn die Ortsschultheißen beauftragt würden, die Eltern der schulpflichtigen Kinder, welche keine neuen Gesangbücher mit zur Schule brächten, mit Strafmitteln dazu anzuhalten. Ohne diese Mittel ist für die Bildung des katholischen Volkes im Eichsfelde in vielen Jahren nichts zu bewirken und wir bitten recht sehr:

Königl. hohes Zivil-Gouvernement wolle diese unsere Vorschläge beherzigen und dieselben höchsten Orts unterstützen, um dadurch der



Kirche und dem Staate einen gleich wesentlichen Dienst zu leisten. Wir erneuern Ew. Hochwohlgeboren die Versicherung unserer vollkommensten Verehrung

zum Erzbischöfl. Kommissariat des Eichsfeldes gnädigst verordnete Kommissarius und Assessoren.

Mit der vorstehenden Denkschrift berührt sich inhaltlich ein Aktenstück, das sich ebenfalls erhalten hat, von dem ich aber glauben möchte, daß es Konzept geblieben und nicht abgeschickt worden ist. Es datiert offenbar aus der gleichen Zeit. Wenn das Kommissariat die Absendung dieses Schriftstückes vielleicht nicht beschlossen, vielleicht diesen Entwurf auch nicht in allen Einzelheiten gebilligt oder als opportun gehalten hat, so glaube ich doch das Stück als „Stimmungsbild" hier beifügen zu sollen. Das betr. Schriftstück lautet:

An das Königl. Civil-Gouvernement Halberstadt.

Die Königl. Kabinets-Ordre vom 7. Aug. betreffend den Gebrauch der katholischen Gesangbücher ist durch eine Verfügung des hohen Civilgouvernements vom 20. Aug. nicht allein an dieses Erzb. Commissariat gelangt, sondern auch sämmtliche Ortsschulheisen, durch ein Circulare der Kreisamtleute davon benachrichtigt, haben diese Verfügung theils wohl- theils mißverstanden den Gemeinden bekannt gemacht. Es ist die erste Erscheinung dieser Art, in dem katholischen Eichsfelde, daß Verordnungen religiösen Inhalts von der Landesbehörde an die Ortsschultheisen geschickt und durch diese dem Volke bekannt gemacht werden mit Umgehung der Seelsorger. Schon die Nachricht davon hat die Widerspenstigen mit Hoffnung erfüllt, die Nachricht selbst aber so wie sie von dem größern Theile der Ortsschultheisen bekannt gemacht worden, hat die Herren Pfarrer, Schullehrer und alle für das neue Gesangbuch eingenommenen Gemeindsglieder mit Wehmuth erfüllt. Unsere Pflicht als Stellvertreter des Bischofs fordert uns auf, einer Königl. Preußischen hohen Landesbehörde die Folgen darzustellen, welche diese Verfügung und die Art ihrer Bekanntmachung auf das Volk und auf die Geistlichkeit theils schon gehabt hat, theils noch haben wird. Das Volk besteht aus mehr und weniger gebildeten Menschen. Das Landvolk verhält sich zu den Städtern wie 10 zu 4, mithin ist der größere Theil ungebildet. Um etwas besseres unter dem Volke zu verbreiten, war es nöthig, den gebildeten Theil durch die Güte der Sache zu gewinnen, die andern durch Furcht der Strafe zur Ruhe zu verweisen. Dieses ist geschehen. 1/2 ~~des Volkes~~ hat sich schon durch herzliche Theilnahme an dem bessern Gottesdienste für das neue Gesangbuch erklärt. 1/4 war es zufrieden und sah ruhig dem bessern Lichte entgegen, nur 1/4, die Hefe des Volkes, des Lesens unkundig, konnte keinen Theil daran nehmen, und aufgebracht, daß seine Unwissenheit kund wurde, gab der strafenden Obrigkeit zu schaffen. In dieser Lage wird mit Umgehung der geistlichen Behörde die allerhöchste Cabinets-Ordre dem Volke bekannt gemacht des Inhalts, daß die Strafen wegen Störung des Gottesdienstes niedergeschlagen, der Gebrauch des alten Gesangbuchs nach der Verfügung des hohen Militair-Gouvernements in den Kirchen beibehalten, die Schuljugend aber ausschließlich das neue Gesangbuch gebrauchen sollte. Wäre der Inhalt der hohen Gouvernements-Verfügung beigefügt worden, so hätte dies nicht so leicht Irrung veranlassen können, so aber, wie der Gebrauch des Gesangbuches in der Kirche dem in der Schule entgegen gesetzt wurde, mußte es mißverstanden werden und wurde es auch —. Die Herren Ortsschultheisen sind nicht immer die Gebildeten im Dorfe, größtentheils muß der Schullehrer für sie lesen und schreiben, sie selbst haben Partei genommen und nicht immer die bessern. Daher konnte es nicht anders erfolgen, als daß die Schultheisen dem Volk bekannt machten: *in der Kirche darf von nun an nichts neues, in der Schule nichts altes gesungen werden; die Störung des Gottesdienstes wird nicht gestraft.* Einige Schultheisen haben noch in der Dämmerung die Gemeinden zusammen berufen und ihnen mit frohem Jubel diese angenehme Nachricht verkündigt. Man denke sich die Wirkung auf's Volk, die Raisonnements in den Wirthshäusern! Das Gefühl der Rache derer, die schon gestraft waren, derer, denen die Strafe bevorstand und derjenigen, welche blos aus Furcht vor der Strafe ihren Groll eingehalten hatten! Eine Gnade, welche nicht nur den Verbrechern, sondern auch denen bekannt gemacht wird, die im Begriffe sind, ähnliche Verbrechen zu begehen, schadet durch die Umstände, worin das Gute geschieht. Der Schullehrer in Freienhagen[1]) mußte schon den ersten Tag der Publikation flüchten — im Gänseteich mußten sich denselben Tag die Neusänger aus dem Wirthshause flüchten. In Birkenfelde[2]) fängt ein Bauer ex abrupto

[1]) Vgl. oben S. 132 sowie unten S. 140, 141.

[2]) Vgl. Jb. S. 102; sowie oben S. 130 und unten S. 144.

in der Kirche an, Sanctus zu singen; daselbst wurden dieselbe Nacht einem Neusänger die Fenster eingeschlagen.

In allen Dörfern beinahe haben die Besseren Partei für das neue Gesangbuch genommen, sie waren von der Obrigkeit geschützt, jetzt, wo dieser Schutz aufzuhören scheint, sind sie der Rache des Pöbels ausgesetzt.

Eine Maßregel, welche in einzelnen Gemeinden genutzt hätte, wenn sie durch uns verfügt worden wäre, wird durch die allgemeine Ausdehnung zu unabsehlichen Streitigkeiten und Unruhen Gelegenheit geben.

Wir können nicht glauben, daß Kgl. hohes Civil-Gouvernement diese liturgische Sache als eine res mere politica betrachtet habe, wir vermuthen daher, daß Hochdasselbe im Namen des Landesherrn auch die geistlichen Angelegenheiten als ihrer jurisdiction untergeben betrachte und das jus Dei territorialis in sacra dahin ausdehne. Wir können als Katholiken nicht annehmen, daß die geistliche Gewalt ein Ausfluß der landesherrlichen Rechte sei. Es ist dieses eine Angelegenheit, die in Hinsicht ihres Zwecks eine geistliche Sache, in Hinsicht der möglichen Störung bürgerlicher Ruhe eine oberpolizeiliche Sache ist, mithin eine res mixta, wo weder die geistliche noch die weltliche Macht allein entscheiden kann. Da wir nun bei unserm Vorhaben, die heiligen Pflichten unsers Amtes zu erfüllen, die Liturgie des Volkes verbessern wollten, haben wir die jedesmalige vorgesetzte weltliche Landesbehörde davon benachrichtigt und dieselbe um Mitwirkung ersucht, wir müssen also auch dagegen unsere Beschwerde einlegen, daß Kgl. Civil-Gouvernement diese Sache als eine res mere politica betrachtet und in dieser Hinsicht die Königl. Cabinets-Ordre vom 7. August veranlaßt hat.

Hochpreißl. Civil-Gouvernement hat die Untersuchung über die Störung des katholischen Gottesdienstes in Dingelstädt einer Civilbehörde übertragen, die, weil sie nicht katholisch ist, auch die Verhältnisse, Bedürfnisse und Wünsche des bessern Theiles der Katholiken nicht kannte, und es war vorauszusehen, welcher Bericht erstattet werden würde? Wenn demnach Hochdasselbe dafür hält: es sei der Wunsch nicht nur der Dingelstädter, sondern auch des großen Theils der Eichsfelder, so behaupten wir dagegen: Es sei der Wunsch aller gutdenkenden Katholiken des Eichsfeldes, daß das neue Gesangbuch eingeführt bleibe. Wir hatten bereits nach der hohen Verfügung vom 29. April alle Nachsicht gegen die Schwachen bewiesen, indem wir allen Pfarrern unsers Sprengels aufgegeben hatten: „Den Mitgebrauch des alten Gesangbuches in der Kirche stillschweigend zu erlauben"; damit war beiden Theilen geholfen, jetzt soll das alte Gesangbuch in der Kirche beibehalten werden, wo es an manchen Orten seit 2 bis 3 Jahren gar nicht mehr war, der gebildete Theil soll genöthigt sein, einen herz- und geistlosen Gesang in der Kirche als Gottesdienst zu hören, dessen er sich mit Recht schämt, sie sollen ihre protestantischen Mitbrüder im Gottesdienst blinde Ketzer nennen und in bürgerlichen Verhältnissen friedlich mit ihnen leben und beides auf Befehl der Landesobrigkeit! So etwas streitet gegen die Zwecke des Christenthums, der Kirche und des Staates. Wenn wir dennach mit allem Gehorsam gegen den Königlichen Willen auf Modificirung und Erklärung der höchsten Cabinets-Ordre dringen, wenn wir gegen die Art der Publikation eines Königl. Befehles in katholischen lithurgischen Sachen durch die Ortsschultheisen und an den Kirchthüren protestiren, wenn wir Kgl. hohes Civil-Gouvernement darauf aufmerksam machen, daß die katholische geistliche Behörde die nothwendige Mittel-Behörde zwischen König und Volk sei, so glauben wir darin unsere Pflicht gegen Kirche und Staat zu erfüllen und wir sind entschlossen, lieber mit Ehren unser Amt niederzulegen, als noch länger eine Obrigkeit zu sein, deren Wirkungskreis auf das Volk solche Hindernisse gelegt werden.

Auch bei dem nachstehenden Aktenstücke bezweifle ich, ob es abgeschickt wurde. Es ist aber wiederum interessant, die Stimmung des Kommissariates kennen zu lernen.

An Se. Königl. Majestät.

Wir ehren als Christen die Obrigkeit, wir können aber als Stellvertreter des Bischofs seine Rechte nicht schmälern lassen. Durch die Kabinets-Ordre vom 7. August ist die Beibehaltung des alten Gesangbuches in den Kirchen, des neuen Gesangbuches in den Schulen verordnet worden. Diese Kabinets-Ordre in katholisch-liturgischen Sachen, ohne durch die geistliche Behörde erlassen zu sein, ist durch die Ortsschultheisen jedes Dorfes den Katholiken bekanntgemacht worden. Dadurch, glauben wir, ist den Rechten der geistlichen Behörden zu nahe getreten.

Wir halten die liturgischen Sachen nicht für eine bloß geistliche Sache, wir halten dafür, daß dieses eine gemischte Sache sei, die von der weltlichen und geistlichen Behörde zugleich müsse behandelt werden wegen dem Jus inspectionis Domini territorialis und der Jurisdictio episcopalis in geistlichen Sachen. Daher haben wir auch seit 3½ Jahren die vorgesetzte Landesbehörde davon benachrichtigt und sind

sowohl von der Kgl. Westphälischen als Kgl. Preuß. Landesbehörde mit Proklamationen an das Volk unterstützt worden. Wir können nicht glauben, daß die Bestimmung, was in der katholischen Kirche gesungen, welches Gesangbuch gebraucht werden soll, eine res mere politica sei und daß daher die geistliche Behörde dazu hätte mitwirken, durch diese die Kgl. Willensmeinung hätte bekanntgemacht werden müssen

Wir haben die Verfügung des Kgl. Militair-Gouvernements vom 29. April l. J., nach welcher der Mitgebrauch des alten Gesangbuches stillschweigend nachgesehen werden sollte, bis durch den längeren Gebrauch des neuen Gesangbuches in den Schulen dasselbe mehr Eingang beim Volke gefunden haben würde, sogleich allen uns untergebenen Pfarrern bekanntgemacht und durften daher erwarten, daß uns der allerhöchste Wille in dieser größtenteils kirchlichen Angelegenheit zugeschickt würde, um durch uns dem katholischen Volke bekanntgemacht zu werden, um dadurch den Zweck um so sicherer zu erreichen, zugleich aber auch bei dem Volke den Gehorsam gegen weltliche und geistliche Obrigkeit zu erhalten. Wenn die geistliche Behörde in diesen Sachen nicht als Mittelbehörde angesehen wird und in dieser Sache nichts mehr zu sprechen hat, so wird sie als aufgehoben anzusehen und die Katholiken ohne Bischof und ohne bischöfliche Behörde sein. Durch die Kgl. Kabinets-Ordre ist nicht allein ein Stillstand in der Einführung des neuen Gesangbuches hervorgebracht, sondern es ist auch alles, was seit 3 Jahren von uns unter Mitwirkung der Westphälischen und nachher Kgl. Preuß. weltlichen Behörden Gutes in dieser Sache geschehen, rückgängig geworden; nicht allein alle katholischen Geistlichen haben in den Augen des Pöbels ihr Ansehen verloren, sondern auch die Einwohner untereinander haben für die neuen oder alten Bücher Partei genommen. Die letzteren schicken ihre Kinder nicht in die Schule und so viele Mühe wir uns auch seit 1802 gegeben haben, die Kinder in die Schule zu zwingen, sind sie doch alle vergeblich gewesen; nur seitdem wir sagen konnten, wenn ihr nicht lesen lernt, könnt ihr nicht mitsingen in der Kirche, hat es sich in den Städten und in vielen Dorfgemeinden gebessert.

Se. Kgl. Majestät wollen gewiß nicht, daß Gemeinden, die seit 2 Jahren ruhig und mit Seelennutzen aus dem neuen Gesangbuch singen, nun wegen 2 oder 3 unwissender Menschen ihren Seelentrost wieder verlassen und müßige Zuhörer eines sinnlosen Gesanges werden. Um aber auf keine Weise die öffentliche Ruhe zu kompromittieren und den intendierten Zweck sicher zu erreichen, wünschen wir, daß es Sr. Kgl. Majestät gefallen möge, die höchste Kabinets-Ordre dahin zu interpretieren, daß die Gemeinden, wo der größere Teil dem neuen Gesangbuch ergeben ist, fortfahren, dasselbe zu gebrauchen, daß dieser Befehl durch die Schultheisen publiziert und so das vor dem 7. August erreichte Gute nicht wieder verloren gehe.

Den weiteren Verlauf dieser Angelegenheit charakterisieren die folgenden Urkunden:

An den Herrn Landesdirektor Gebel in Heiligenstadt.

Ew. Hochwohlgeboren erwidere ich auf Ihren Bericht vom 8. d. Mts., daß ich über den eigentlichen Sinn der am 20. v. Mts. eingegangenen Königl. Allerhöchsten Kabinets-Ordre d. d. 7. v. Mts. bereits angefragt und angetragen habe: den abwechselnden gleichzeitigen Gebrauch des alten und neuen Gesangbuches in den katholischen Kirchen zu gestatten. Solange die hierauf zu erwartende Allerhöchste Entscheidung nicht eingegangen ist, habe ich nach nochmaliger sorgfältiger Prüfung alles dessen, was in dieser Angelegenheit verfügt, an des Königs Majestät berichtet, und von Allerhöchstdemselben an das vorige Militär-Gouvernement und an mich erlassen worden, vorläufig als dem Allerhöchsten Willen gemäß angenommen und festgesetzt:

1) Überall, wo das neue Gesangbuch bereits das alte ohne allen Widerspruch in den Kirchen verdrängt hat, bleibt es dabei;

2) wo das alte Gesangbuch allein gebraucht und das neue noch nicht wirklich eingeführt ist, wird allein in den Kirchen aus dem alten Gesangbuch gesungen;

3) wo ein abwechselnder gleichzeitiger Gebrauch des alten und neuen ohne Widerspruch eingeführt worden und ohne Widerspruch besteht, bleibt es dabei;

4) überall ist von dem Gesichtspunkte auszugehen, daß, wo der alleinige oder abwechselnde Gebrauch des neuen Gesangbuchs irgend Widerspruch gefunden, auf dessen Einführung oder Gebrauch nicht bestanden werden soll.

Ich muß annehmen, daß dies der Königliche Wille sei, und weise Ew. Hochwohlgeboren auf das gemessenste an, hiernach die Behörden, namentlich das geistliche Kommissariat auf das schleunigste zu instruieren, jedoch die öffentlichen Bekanntmachungen, soweit es tunlich ist, zu vermeiden, da sie, wenn nach obigen Grundsätzen verfahren wird, überflüssig, vielleicht sogar schädlich sein könne. Es versteht sich übrigens von selbst, daß man sich, was den Gebrauch

des Gesangbuches in den Schulen betrifft, daselbst allein und ausschließlich des neuen Gesangbuches zu bedienen hat, wie es die Allerhöchste Kabinets-Ordre vom 7. Aug. d. Js. festgesetzt.

Halberstadt den 15. September 1815.

Königl. Preuß. Geheimer Staatsrat
und Zivil-Gouverneur
gez. v. Klewiz.

Abschrift hiervon dem Hochw. Erzbischöflichen Geistl. Kommissariat hier zur genauesten Nachachtung, weiteren Veranlassung und Verbescheidung in zweifelhaften Fällen.

Halberstadt, den 16. September 1815.

Kgl. Preuß. Landesdirektor des 3. Elbe-Departements.
gez. Gebel.

Publicandum.

Mit Befremden habe ich aus den Berichten der Behörden entnommen, daß — nachdem Se. Königl. Majestät die Störer des Gottesdienstes im Eichsfelde zu begnadigen und die verhängten Untersuchungen niederzuschlagen geruht haben — neue Exzesse in den Kirchen vorgefallen und die Lehrer und Diener der Religion gröblich verunglimpft worden sind. Ich habe bereits bei Sr. Königl. Majestät alleruntertänigst angefragt, wie es mit dem Gebrauche des alten und neuen Gesangbuches in den Kirchen gehalten werden soll und werde den Allerhöchsten Befehl, sobald derselbe hier eingegangen sein wird, zur Kenntnis der katholischen Gemeinden des Eichsfeldes bringen. Bis dahin haben sich gedachte Gemeinden nach den Verordnungen der geistlichen Behörden, welche von mir mit Instruktion versehen sind, auf das genaueste zu achten und in den Kirchen nur diejenigen Gesänge unweigerlich nachzusingen, welche der Kantor oder Schullehrer, welcher dazu allein berechtigt ist, anfangen wird und welche die Liedertafel näher bezeichnet.

Besonders mache ich die Schulzen in den Gemeinden für jede Störung des Gottesdienstes in den letzteren und für jeden dieserhalb vorfallenden Exzeß verantwortlich, indem ich die Überzeugung hege, daß ihr Beispiel und ihre kräftige Mitwirkung dergleichen grobe Vergehungen zu hintertreiben imstande sind.

Jeder gutgesinnte Untertan unsers allverehrten Königs wird sich bemühen, die Allerhöchste Gnade Sr. Majestät zu verdienen und jede Unzufriedenheit mit den Gemeinden des Eichsfeldes durch ein ruhiges und gehorsames Betragen abzuwenden. Sollten aber demungeachtet einzelne Ruhestörer fortfahren, die Allerhöchste Gnade Sr. Majestät des Königs durch Ungehorsam und Widersetzlichkeit gegen obrigkeitliche Verordnungen zu mißbrauchen, so werden gegen dieselben ernsthafte Maßregeln ergriffen und die ganze Strenge des Gesetzes gegen sie angewendet werden.

Gegeben Halberstadt d. 22. Sept. 1815.

Königl. Preuß. Geheimer Staatsrat
und Zivil-Gouverneur
gez. v. Klewiz.

Das Erzbischöfl. Kommissariat beeilt sich, die vorliegende vom hohen Zivil-Gouvernement erlassene Verfügung zur Kenntnis der Herren Pfarrer zu bringen, um nach dem Inhalte derselben festen Fußes auftreten zu können gegen die Widersacher des Diözesan-Gesangbuches. Anbei werden sämtliche Pfarrer ein für allemal angewiesen, alljährlich am 18. Oktober, dem Erinnerungstage der unvergeßlich großen Völkerschlacht bei Leipzig und dadurch glücklich errungenen Rettung unsers deutschen Vaterlandes ein feierliches hohes Amt cum expositione Ssmi nebst dem „Herr Gott, Dich loben wir usw." zur gewöhnlichen Frühstunde zu halten, um so dem Herrn der Heerscharen das kindlich schuldigste Dankopfer darzubringen und den Schutz seiner allwaltenden Vorsehung auch für die Zukunft über uns, über König und Vaterland zu erflehen.

Heiligenstadt, den 10. Oktober 1815.

W.

Aus diesem wichtigen Jahre 1815 ist schließlich noch ein Schreiben des Kommissarius Würschmidt mitzuteilen. Die Veranlassung ist aus dem Tenor des Aktenstückes zu ersehen: Zivilgouverneur von Klewiz zu Erfurt wollte mit einigen Pfarrern des Eichsfeldes, offenbar unter Ausschluß des beteiligten Kommissariates, die schwebende Angelegenheit in persönlicher Beratung besprechen. Der Kommissarius sucht seine Gedanken und Wünsche den betr. Herrn Pfarrern zu intimieren.

Ew. Hochwürden hat das ehrenvolle Los getroffen, daß sich des Herrn geheimen Staatsrats und Zivilgouverneurs von Klewiz Hochwohlgeboren persönlich mit Ihnen über das sogenannte neue Gesangbuch und dessen sichere Einführung besprechen wollen und zwar mit dem Herrn Vizedechant Digmann von Kreuzeber,[1]) dem Herrn Pfarrer Teizel auf der Struth[2]) und Herrn Pfarrer Kopp zu Lengefeld[3]) am künftigen Dienstage den 17. d. Mts. um Mittag in der Behausung des H. Kaufmanns Gunkel zu Dingelstädt, zu welcher Zeit hochdieselbe von Erfurt her daselbst eintreffen werden.

[1]) Vgl. Jb. S. 112 und oben S. 124.
[2]) Vgl. Jb. S. 96, 98, 102.
[3]) Vgl. Jb. S. 102 und 104, sowie unten S. 145.

Die Herren Dechant und Pfarrer Spies von Geismar,[1]) Meier von Rüstungen[2]) und Hühnermund von Steinbach[3]) erwarten Hochdieselben bei sich am 18. ds. Mts. früh um 8 Uhr im hiesigen Schloß- oder Statthalterei-Gebäude.

Ich enthalte mich zu erwähnen, daß es für Sie, meine lieben Brüder eine vorzügliche Ehre und glückliches Ereignis sei, als Organ Ihrer H. Kollegen in der dortigen Gegend, höheren Orts selbst ausgewählt, auftreten und mit bescheidenem Eifer für die gute Sache nachdrucksamst sprechen zu können. Sie teilen gleiche Ansicht, gleiche Gefühle mit Ihrer Erzb. Kommissariatsbehörde, daß es nützlich, ja notwendig war, endlich einmal beim Verderbnis der jetzigen Tage das schon 1787 von dem weisen Kurfürsten und Erzbischofe Friedrich Karl geprüfte, approbierte und von Höchstihm zur allgemeinen Einführung in den Kurstaaten anbefohlene bessere Gesangbuch in segensreichen Gang zu bringen;

daß es in sehr vielen Kirchen seit dieser Zeit mehr oder weniger schon im Gebrauche war;

daß dessen gänzliche Einführung bis 1812 blos der Revolutionskrieg verhindert habe;

daß das vollkommene Gelingen zuverlässig binnen einem Vierteljahre durch die tätige Mithilfe des biedern Herrn Landesdirektors Gebel, des Königl. Inquisitoriats hierselbst und durch die festen Anordnungen des Erzb. Kommissariats mittels der sanft anhaltenden und evangelisch mutigen Bemühungen des braven würdigen Klerus erfolgt wäre;

daß es zuletzt, wenige Ortschaften ausgenommen, beim Gottesdienste ruhiger wurde, nachdem man seit der am 29. April d. J. ergangenen Kgl. Zivil-Gouvernements-Verfügung die besten Gesänge aus dem alten Gesangbuche mitunter sang und daß die Zahl der Mißvergnügten im nämlichen Maße abgenommen hätte, wenn nicht die Kgl. höchste Kabinets-Ordre aus Mißverstand und Unkunde des wahren Sinnes bei mehreren Schultheißen — vielleicht hie und da vorsätzlich — sowie die wiederholte Begnadigung die unverbesserlichen Widersacher zu neuen Freveltaten gereizt und die folgsamen Guten niedergeschlagen, ja übertrieben geängstigt hätte;

daß der größte Teil des Volkes aufgeklärt, für das Gute empfänglich und von dem Bessern des Diözesan-Gesangbuchs überzeugt, dessen Beibehaltung wünsche und dringend verlange;

daß es unter den edelgesinnten und folgsamen Katholiken des Eichsfeldes, die über zwei Drittel ausmachen, die traurigst bittern Gefühle erregt habe, sich dem Auswurfe des niedersten Gesindels, das aus Dummköpfen, des Lesens Unkundigen, Bettlern, Betrügern, Söffern, stolzen Heuchlern und höchst unmoralischen Menschen besteht, die aus Bosheit das Licht hassen, preisgegeben zu sehen und von ihnen durch Schimpfen, Drohen und nächtliche Beschädigungen mannigfaltig gefährdet zu werden;

daß ebenso die öffentliche, unbedingt nötige Achtung und Wirkungskraft der Herren Pfarrer, wie des Erzb. Kommissariats auf 50—60 Jahre zum fühlbarsten Schaden des Staates und der Kirche unwiderbringlich verloren gehen, wenn noch ferner der ohnehin schwer belastete Pfarrer, Schullehrer und die guten Folgsamen die Bösartigen zu fürchten haben; diese hingegen ungestraft und immer begnadigt, in ihrer Frechheit, Starrsinne und ungezügeltem Wesen und Ungehorsame gegen bessere Selbstüberzeugung beharren dürfen, dabei sich noch obendrein als Erzkatholiken, als Glaubensmärtyrer, als Eiferer für die Ehre Gottes und der Kirche brüsten, die sie doch nicht kennen, aber furchtbar lästern;

1) daß das einzige Mittel zur Ruhe und Eintracht, zum vollen Gelingen des Diözesan-Gesangbuches in den mächtigst eingreifenden Worten von oben herab an die verstockten Bösewichte bestehe, ihr seid Gott, eurer Kirche und dem Könige Gehorsam schuldig, wenn ihr echte Christen und Untertanen zu sein euch rühmen wollt, niemand zwingt und kann euch zwingen, mitzusingen, aber ihr macht euch schwer verantwortlich vor dem strafenden Gesetze, das euch von nun an doppelt treffen soll, wenn ihr noch einmal den Gottesdienst auf irgend eine Art zu stören wagt, eueren Kindern das Mitsingen verbietet oder diejenigen, die Liebhaber des neuen Gesangbuches sind und als wahre Katholiken der Stimme ihrer geistlichen Vorgesetzten mit freudigem Gehorsam um des Gewissens willen folgen, verunglimpft, bedroht oder gar in Schaden setzt;

2) wenn höchsten Orts verfügt wird, daß jeder dem Pfarrer, Schullehrer, Schultheißen und andern als anerkannten Anhängern des Diözesan-Gesangbuches zugefügter Nachteil von allen Gliedern der Gemeinde pro rata, es seien Gutsbesitzer oder Tagelöhner, vergütet werden müsse, um durch diese Maßregel den Anstifter des Schadens desto leichter zu entdecken;

3) wenn von den Schultheißen und den Gemeinderäten, unter denen sich viele befinden, die durch ihren heimlichen oder öffentlichen Tadel des Diözesan-Gesangbuches sich Partien machen, ihrem Eigennutze fröhnen oder aus falschem Stolze durch ihre Kälte und ihren

[1]) Vgl. unten S. 153.
[2]) Vgl. Jb. S. 98 und unten S. 140, 141.
[3]) Vgl. Jb. S. 98; ferner oben 127 und unten 145 und 148.



Widerstand zu imponieren glauben ꝛc. bei Androhung der Kassation und weiteren Strafen anbefohlen würde, sich auf alle Weise durch warme Teilnahme für den verbesserten Gesang zu interessieren, selbst nebst ihren Angehörigen ein neues Gesangbuch in die Kirche mitzubringen, strengere Polizei besonders des Nachts im Orte und an den nächsten Umgebungen des Dorfes und in den Wirtshäusern zu handhaben, jeden bittern, zankfüchtigen Wortwechsel über den Wert und Unwert des alten Gesangbuches gegen das neuere unter den Gästen zu verbieten, wöchentlich ein- bis zweimal in der Schule nachzusehen, ob denn auch alle Kinder von der Leseklasse das Diözesan-Gesangbuch dem höchsten Befehle gemäß zur Übung im Lesen und Singen zur Schule mitgebracht hätten und die widerspenstigen Eltern nach fruchtloser Ermahnung bei dem einschlagenden Polizeigerichte anzugeben;

4) wenn endlich das Erzb. Kommissariat höhern Orts eingeladen und aufgefordert würde, auch fernerhin den an vielen Orten auf dem platten Lande sinnlos und widernatürlich eingeschlichenen Mißbrauch der lateinischen Gesänge beim Gottesdienste ein für allemal zu untersagen, weil ansonst der heilige und einzige Zweck der inneren religiösen Rührung, der Erbauung, der Belehrung und Gemütserhebung zu Gott, unmöglich bei Leuten, die der lateinischen Sprache ganz unkundig sind, ja nicht einmal fehlerfrei aussprechen können, zu erreichen ist.

Diese und dergleichen Gründe wären meines Erachtens in der Unterredung mit dem Herrn Geheimen Staatsrate sachdienlich, jeden andern Zusatz zu machen überlasse ich ihrem Kopf und Herzen.

Der H. Dechant Spieß mag den H. Pfarrer Jünemann von Diedorf[1]) den Gottesdienst in Geismar auf den 18. zu halten anweisen und der Kaplan Heimbrod muß zu Rüstungen den Pfarrgottesdienst am 18. versehen. Auf den Filialen von Lengefeld und Diedorf ist es für diesmal untunlich. Der H. Pfarrer Meyer wird ersucht, dies Schreiben von jedem der 5 H. Pfarrer unterzeichnet mit seinem vidit mir wieder zustellen.

Gruß, Achtung und Bruderliebe.

Heiligenstadt, den 15. Okt. abends 9 Uhr 1815.

gez. Würschmidt.

Die „Landesdirektion“, die die Zivilverwaltung geführt hatte, hörte mit dem 18. März 1816 auf. Das Eichsfeld unterstand nun dem kgl. preußischen Oberpräsidenten zu Magdeburg und der Kgl. Regierung zu Erfurt als Teil der Provinz Sachsen und des Regierungsbezirkes Erfurt.

Gleich zu Anfang dieser neuen Verwaltung kam es wieder zu Korrespondenzen in bezug auf das Gesangbuch. Zunächst sandte der Oberpräsident die nachstehenden Aktenstücke an das Bisch. Kommissariat.

An das Hochwürdige Geistliche Kommissariat zu Heiligenstadt.

In der Angelegenheit wegen Einführung eines neuen katholischen Gesangbuches im Eichsfelde haben während der Verwaltung des vormaligen Königl. Zivil-Gouvernements zwischen der Elbe und Weser außerordentliche Umstände zu außergewöhnlichen Maßregeln geführt. Es ist keineswegs die Absicht, diese Angelegenheit in der gegenwärtigen Lage zu belassen, noch weniger der bischöflichen Behörde in der Ausübung ihres Amtes, wohin besonders die Sorge für die Erhaltung und Vervollkommnung der Liturgie gehört, vorzugreifen. Indes beruht der Widerwille gegen das neue Gesangbuch zum Teil auf Gründen, denen man alles Gewicht nicht absprechen kann:

1) Viele, vielleicht die meisten Landleute können nicht lesen und also von dem neuen Gesangbuch keinen Gebrauch machen. Diese vermissen die alten erbaulichen und beliebten Lieder, die sie in ihrer Jugend auswendig gelernt, und fühlen sich dadurch von aller nähern Teilnahme am gemeinschaftlichen Gottesdienste ausgeschlossen.

2) Das neue Gesangbuch enthält einige sehr lange mitunter nicht erweckliche Gebete, welche die Gemeinde teils abwechselnd mit dem Priester, teils für sich allein laut sprechen soll, eine ungewöhnliche und in Landkirchen nicht leicht durchzuführende Form des Gottesdienstes. Endlich

3) erschwert die Form des neuen Gesangbuches die Einführung desselben, indem dieses Buch für jeden Sonn- und Festtag nach Verschiedenheit der kirchlichen Zeiten eine stehende Liturgie, d. h. bestimmte Gebete und Lieder vorschreibt, daher jede Gemeinde es auf einmal ganz annehmen oder verwerfen muß und eine sukzessive Einführung desselben, wobei der Pfarrer aus vielem das für seine Gemeinde Geeignete und Singbare wählt, fast unmöglich ist.

Das Hochwürdige Geistliche Kommissariat ersuche ich daher, Vorschläge zu tun, wie diesen Hindernissen, die den Sieg des neuen Gesangbuches erschweren, bei der nächsten neuen

[1]) Vgl. unten S. 154.

Auflage abzuhelfen und wie schon gegenwärtig bei den widerstrebenden Gemeinden dem neuen Gesangbuch neben einigen der besseren und erbaulichsten Liedern des alten Eingang verschafft werden könne. Vorläufig ist es so zu halten, daß

1) in den Schulen allgemein die Lieder des neuen Gesangbuches, außer den beliebten des alten, die beibehalten zu werden verdienen, eingeübt und gesungen;

2) in den Kirchen, wo das neue Gesangbuch allein angenommen worden, aus diesem; hingegen

3) in jenen Kirchen, wo das alte Gesangbuch hergestellt, aus diesem sowohl als aus dem neuen die von dem Pfarrer nach Anleitung der Vorschrift des Hochwürdigen Kommissariats gewählten Lieder gesungen werden.

Magdeburg, den 26. Juli 1816.

Königl. Preuß. Geheimer Staatsrat und Ober-Präsident der Provinz Sachsen.
gez. Bülow.

An das Hochw. Geistliche Kommissariat Heiligenstadt.

In Verfolg meines Schreibens vom heutigen Tage, die Einführung des neuen Gesangbuchs für die katholischen Gemeinden im Fürstentum Eichsfeld betreffend, gebe ich mir die Ehre, einem Hochwürdigen Geistlichen Kommissariate abschriftlich mitzuteilen, was dieserhalb an die Gemeinden Weißenfeld,[1]) Freyenhagen,[2]) Rüstungen[3]) und Udra[4]) unterm heutigen dato ergangen ist.

Magdeburg, den 26. Juli 1816.

Kgl. Geheimer Staatsrat und Oberpräsident der Provinz Sachsen.
gez. Bülow.

Auf die von der Königl. Regierung zu Erfurt hierher abgegebenen Vorstellung

ad 1, der Gemeinde zu Wiesenfeld vom 12. April cr.

ad 2, der Gemeinde zu Freyenhagen vom 24. April cr.

ad 3, der Gemeinde zu Rüstungen vom 29. April cr.

ad 4, der Gemeinde Udra vom 10. Juni cr. wird derselben zur Resolution erteilt, daß wegen der Mittel, die der allgemeinen Einführung des neuen katholischen Gesangbuches im Eichsfelde hie und da noch entgegenstehenden Hindernisse zu beseitigen, gegenwärtig mit dem geistlichen Kommissariate zu Heiligenstadt verhandelt wird. Den Erfolg hat die Gemeinde ruhig abzuwarten und bin ich überzeugt, daß dieselbe bei unbefangener Prüfung die Vorzüge des neuen Gesangbuches vor dem alten erkennen und sich angelegen sein lassen wird, dem erstern an dortigem Orte Eingang zu verschaffen. Überhaupt hat die Gemeinde in Ansehung des kirchlichen Gesanges die Weisungen des geistlichen Kommissariats überall zu befolgen, sowie ich ihr auch vertraue, daß sie sich Widersetzlichkeit gegen die Pfarrer und aller Störung des Gottesdienstes, welche unfehlbar die schärfste Ahndung nach sich ziehen würde, enthalten werde.

Magdeburg, den 26. Juli 1816.

Königl. Preuß. Geheimer Staatsrat und Ober-Präsident der Provinz Sachsen.
gez. Bülow.

Das Kommissariat antwortet am 7. Oktober 1816:

Königl. hohes Oberpräsidium der Provinz Sachsen hat die Güte gehabt, dem hiesigen Erzb. Kommissariat unter dem 26. Juli c.

1) Abschrift der an verschiedene Gemeinden des hiesigen Kommissariats-Bezirks gerichteten Antwortschreiben,

2) uns zugleich in einem besondern Schreiben vom nämlichen Datum Hochdesselben Ansicht dieser Religionsangelegenheit mitzuteilen und

3) über die für die Zukunft zu nehmenden Maßregeln unser Gutachten zu fordern.

Wir beehren uns, Kgl. hohen Oberpräsidium zuvörderst unsern gehorsamsten Dank abzustatten für die Wiederaufnahme dieser Sache, an der uns amtshalber soviel gelegen, deren Rückgang durch die Königl. Kabinets-Ordre vom 7. August v. J. uns so empfindlich gewesen ist.

Was zuerst die Gemeinden betrifft, deren Bittschriften das Kommunikatum veranlaßt haben, so können wir wohl soviel im voraus versichern, daß gerade diese Gemeinden zu den eifrigsten Anhängern des Diözesan-Gesangbuches gehörten und zum Teil noch gehören. In Wiesenfeld war 1812 im ersten Jahre der von uns empfohlenen Einführung des Diözesan-Gesangbuches den 29. Junius als am Feste des dasigen Kirchenpatrons eine Prozession im Dorfe, wobei Junge und Alte männlichen und weiblichen Geschlechts mit dem Diözesan-Gesangbuch in schönster Ordnung gingen und sangen, wie einer unserer Herren Kollegen selbst gesehen hat. Nach Beendigung des Gottesdienstes wurde sogar vor dem Pfarrhause von dem Ortsschulzen mit Salven aus

[1]) Vgl. Jb. S. 97 und oben S. 132.
[2]) Vgl. oben S. 132, 134.
[3]) Vgl. Jb. S. 98 und oben S. 138.
[4]) Vgl. Jb. S. 98 und oben S. 132, sowie unten S. 144, 145.



kleinen Kanonen der Obrigkeit ein erstes Vivat und ein zweites dem Diözesangesangbuch gebracht. So blieb es bis nach der Bekanntmachung der Königl. Kabinets-Ordre vom 7. August, wo die Schwachen durch Haß, Spott und Verfolgung benachbarter Gemeinden zum Abfalle gereizt wurden; an der im Namen der Gemeinde abgeschickten Supplique haben sicher nur wenige Anteil. *Rüstungen*, eine den vorigen benachbarte Gemeinde, hat ebenfalls bis zum Ende August 1815 neu gesungen, und noch jetzt hat der unermüdete Eifer des wackern Seelsorgers die Hälfte dieser zweckmäßigen Liturgie erhalten. *Freienhagen* zeichnet sich noch jetzt durch treue Anhänglichkeit an das Diözesangesangbuch aus, nur 3 bis 4 Männer mögen diese Supplique veranlaßt haben. In *Uder* sind zwar mehrere dem neuen Gesangbuch abgeneigt, allein auch da ist von 2 Jahren her bis auf den heutigen Tag (mit Ausnahme einiger Sonntage nach der Publikation der Königl. Kabinets-Ordre) nur das neue Gesangbuch beim öffentlichen Gottesdienste im Gebrauche durch den Eifer des Schullehrers und Pfarrers. Ja wir können behaupten, ohne die Königl. Kabinets-Ordre würde die völlige Einführung des neuen Gesangbuches beinahe vollendet sein; dadurch ist aber in vielen Gemeinden nicht allein das seit 3 Jahren Errungene verloren, sondern es ist auch ein nachteiliges Vorurteil entstanden gegen die vorbereitenden Maßregeln, als: Vorbereitung der Kinder. Die Eltern verbieten den Kindern, das neue Gesangbuch mitzunehmen in die Schule, ungeachtet des Königl. Befehls. Die Befehle der Eltern und ihre Drohungen sind gegen die Befehle der Pfarrer und Schullehrer, deren Autorität durch die fragliche Königl. Kabinets-Ordre zu sehr kompromittiert ist, als daß sich davon etwas Durchgreifendes erwarten ließe. So darf die Sache freilich nicht bleiben, wenn der Staat von der Wirksamkeit der Pfarrer und Schullehrer für die sittliche Bildung des Volkes noch etwas erwartet.

Ad 2. Die Ansichten des Königl. hohen Oberpräsidiums über die Ursachen des Mißlingens der fraglichen Einführung sind von denen, die wir in unsern frühern Eingaben an das Königl. Zivilgouvernement äußerten, zum Teil verschieden. Wahr ist es, daß viele Landleute nicht lesen können, viele sangen aber auch schon vorher nicht mit und die Jugend *konnte* nicht einmal mitsingen, weil sie teils kein Gesangbuch hatte, teils weil sie die Gesänge aus der Melodie zu erkennen nicht im stande war. Daß aber viele Leute jetzt nicht mehr lesen können, daran ist zum teil auch der Mangel an Übung schuld; das Gesangbuch ist das Buch, worin das Volk das Lesen fortsetzt, was es in der Schule gelernt hat, es ist beinahe das einzige, das ihnen im Gebrauche bleibt. Vorhin wurden nur wenige, daher allen ziemlich bekannte Lieder gesungen, es war nicht nötig lesen zu können um mitzusingen, jetzt lernen viele lesen, um mitsingen zu können. Die Abwechslung der Gesänge nötigt das Volk, sich stets im Lesen zu üben, daher befördert das neue Gesangbuch auch indirekt den bürgerlichen Bildungszweck des Volkes; das Mitsingen können wird für die Jugend eine der stärksten Triebfedern des Schulfleißes. Das neue Gesangbuch enthält zwar lange Gebete für das Volk, dies hindert aber den Seelsorger nicht, eine andere Andacht zu wählen, worin keine so langen Gebete vorkommen. Hier in Heiligenstadt[1]) werden dergleichen Gebete im Beisein der Gymnasiasten und Schulkandidaten mit Präzision ausgeführt und das ganze Volk gewöhnt sich an das Lesen mit Unterscheidungszeichen. Die stehende Liturgie hindert den Seelsorger nicht, andere Gesänge singen zu lassen, bis die Gemeinde hinlänglich vorbereitet ist. Die Verschiedenheit der Liturgie an den verschiedenen kirchlichen Jahreszeiten war auch schon im alten Gesangbuch und ist mit dem katholischen Kultus notwendig verbunden.

Die Schwierigkeit bei der Einführung einer neuen Volksliturgie, die sich bei allen ähnlichen Unternehmungen gezeigt hat, besteht nicht in zufälligen, sondern in solchen Verhältnissen, die im Volkscharakter liegen, in der Trägheit des Volkes, in dem Widerwillen gegen jede geistige Anstrengung — an mehreren Orten haben die Pfarrer, wenn sie alle Überredungsmittel gegen einzelne angewandt hatten, die offene Erklärung bekommen: H. *Pfarrer, wir wollen es nicht* (das neue Gesangbuch). Erhält nun das Volk von einer (weltlichen oder geistlichen) Behörde eine Entscheidung, welche dieser seiner Abneigung entspricht, so hat *diese* seinen Beifall, ein Beifall, welcher dem Staat ebenso gefährlich werden kann, als er unsern kirchlichen Angelegenheiten geschadet hat, — nur auf die Opposition des Volkes hatten wir gerechnet, aber auch auf den Schutz der Regierung. Die Widersetzlichkeit äußerten die *Landleute*, die unverständigen und boshaften, dadurch, daß sie 1) ihren Kindern verboten die Gesangbücher mitzunehmen, 2) daß sie ihnen diese Bücher wegnahmen, versteckten, verbrannten, zerrissen, drohten sie zu mißhandeln, wenn sie daraus sängen, 3) daß sie derer spotteten, welche sangen, in der Kirche in die Bücher

[1]) Vgl. Jb. S. 81, 83, 84, 98 und oben S. 129 und 131.

spien, daß sie drohten mit Schlägen, Anzünden der Häuser, Ruinieren der Feldfrüchte usw., welches sie auch hie und da ausführten, 4) daß sie Pfarrer und Schullehrer ihre Gebühren nicht entrichteten, sie öffentlich insultierten, den meistens armen Schullehrern die sonst überlassenen häuslichen Bedürfnisse an Milch, Butter, Korn usw. verweigerten, ihre Früchte nicht vom Felde, den Dünger nicht vom Hofe fahren wollten, daß sie allerhand Vorwände aufsuchten, sie bei der Behörde verdächtig zu machen, 5) daß man öffentlich in den Kirchen Unordnung und Störung machte.

Diese Schwierigkeiten erlangten bei denen Gemeinden den höchsten Grad, wo die Schulzen mit zum Pöbel gehörten, dergleichen Unordnungen ignorierten, nicht verhinderten oder wohl gar die Pfeile machten gegen Pfarrer und Schullehrer. Da traten dann auch viele Pfarrer und Schullehrer zurück, wartend auf bessere Zeiten.

Ad 3. Aus der Angabe der eigentlichen Ursachen des Mißlingens wird sich auf die Mittel des Gelingens schließen lassen. Mit herzlichem Dank erkennen wir das Interesse, welches das Königl. Oberpräsidium nach Verlauf der stürmischen Kriegszeit dieser Angelegenheit widmet, und die Anerkennung des Grundsatzes, daß katholische liturgische Angelegenheiten vor das Forum der Bischöfl. Behörde gehören, welcher auch faktisch in den Verfügungen an die 4 Gemeinheiten enthalten ist, nur bedauern wir, daß der eigensinnige Pöbel noch allezeit die Einwendung machen kann: der Befehl, daß in den katholischen Kirchen alt gesungen werden soll, ist vom König, die nachherigen Publikata sind von den untergeordneten Behörden. Da die auf Veranlassung des Königl. Zivil-Gouvernements erlassene Königl. Kabinets-Ordre vom 7. August v. J., die mit ungewöhnlicher Eile durch alle Ortsschultheisen den Gemeinden publiziert worden ist, insoweit sie für das alte Gesangbuch ist, zwar genau befolgt, insoweit sie aber für das neue Gesangbuch ist, nur hie und da befolgt worden — da das gemeine Volk sich zwar den Gegensatz der Tendenz weltlicher und geistlicher Behörden gemerkt hat, eben weil er seinen Wünschen entsprach, aber das harmonische darin (Einführung in den Schulen) nicht achtet, da Kirche ohne Schule und Schule ohne Kirche wenig ausrichtet — so kann ohne Aufhebung dieser Opposition von der geistlichen Behörde in dieser Sache wenig oder gar nichts geschehen.

In der neuen Auflage des Gesangbuches, welche bereits im Anfang dieses Jahres erschienen ist, wovon wir hiebei ein Exemplar gehorsamst beifügen, sind aus dem alten die besten Gesänge, 32 an der Zahl, von Nr. 455 bis 486 als 2. Anhang aufgenommen. Ausgeschlossen haben wir diejenigen Gesänge, welche entweder die Intoleranz gegen ihre Mitchristen, den Aberglauben oder die Heiligenverehrung zum Nachteile der echten Gottesverehrung befördern; es ist damit alle Rücksicht genommen auf die Schwachen, welche allein in den Augen unsers gnädigsten Königs Rücksicht verdienen. Se. Königl. Majestät können nun, ohne sich zu kompromittieren, öffentlich erklären, daß Höchstsie die Einführung des neuen katholischen Diözesangesangbuches in dieser Form wünschen und dem Erzb. Kommissariat darin nachdrücklichen Schutz wollen angedeihen lassen, mit einer bestimmten Strafe gegen die Widerspenstigen. Nur dann, wenn diese oder eine ähnliche höchste Willenserklärung ebensoweit von den nämlichen Ober- und Unterbehörden verbreitet wird, wie die Königl. Kabinets-Ordre vom 7. August v. Js., können wir wieder mit Nachdruck unser Amt erfüllen, die Herren Pfarrer und Schullehrer unterstützen und so durch Religion für Menschen-, Christen- und Bürgerbildung wirken.

Was das Königl. Hannoversche Kabinets-Ministerium unter dem 21. August l. Js. in bezug auf diese Angelegenheit hat bekanntmachen lassen, fügen wir gehorsamst in Anlage bei. Dieses wäre nun unser motivierter Vorschlag, gegründet in der vorausgeschickten Ansicht der Lage der Sachen.

Königl. hohes Oberpräsidium bitten wir demnach dringend gehorsamst, sich für die Realisierung derselben bei Sr. Königl. Majestät hochgünstig zu verwenden.

Zum Erzbischöfl. geistlichen Kommissariat des Königl. Preuß. Eichsfeldes verordnete Kommissarius und Assessoren.

Die am Schluß dieser Urkunde erwähnte Anlage, zu deren Verständnis zu beachten ist, daß das Untereichsfeld (mit Duderstadt) durch den Pariser Staatsvertrag von 1815 im Wege des Tausches an das Königreich Hannover abgetreten war, hat folgenden Inhalt:

Duderstadter Wochenblatt, drittes Quartal, Nr. 38.

Sonnabends, den 21. Septbr. 1816.

Verordnungen und Bekanntmachungen.

Publikandum, den Gebrauch des alten und neuen Gesangbuches betr.

Das Königl. Kabinetsministerium zu Hannover hat mit Bedauern und gerechtem Mißfallen von den Unruhen und Störungen des öffentlichen Gottesdienstes Kenntnis erhalten,



welche seit den letzteren Jahren der Gebrauch des von der vormaligen Erzbischöflichen und Kurfürstl. Mainzischen Regierung schon unter 12. März 1787 eingeführten neuen Gesangbuchs auch in einigen Gemeinden der neuerlich mit dem Königreich Hannover vereinigten Eichsfeldischen Ämter veranlaßt hat. Je weniger die bei der Einführung dieses neuen Gesangbuchs zum Grunde liegende, auf wahre Religiosität und Andacht hinzweckende wohltätige Absicht hätte verkannt werden sollen und je bestimmter die Verfügungen sind, welche unter der Kgl. Preuß. Regierung über diesen Gegenstand erlassen sind, um so strafbarer erscheinen die Widersetzlichkeiten gegen die Geistlichen und die öffentlichen Ärgernisse, welche in einigen Gemeinden stattgefunden haben.

Um dergleichen fernern Exzessen vorzubeugen und die Ungewißheiten und Zweifel zu berichtigen, wodurch einige bei dem Kgl. Kabinetsministerio eingereichte Gesuche veranlaßt zu sein scheinen und die nur aus einer verkehrten Auslegung der neuesten Königl. Preuß. Verfügungen entstehen konnten, wird kraft speziellen Auftrags des Kgl. Kabinetsministerii hierdurch öffentlich erklärt: wie es bei den über die Einführung des neuen Gesangbuches von der Kgl. Preuß. Regierung erlassenen Gesetzlichen Verfügungen lediglich sein Bewenden behalte und zu Vermeidung jeden Zweifels in Beziehung auf die Bekanntmachung des Königl. Preuß. Zivilgouvernements vom 22. September 1815 dabei ausdrücklich hinzugefügt, daß

1) in den Schulen und in allen vor der Schule zu haltenden Früh-Gottesdiensten, den sogenannten Schülermessen, das neue Gesangbuch allgemein und ausschließlich und das alte daselbst überall nicht gebraucht werden soll;

2) in den Kirchen aber bei denjenigen Gemeinden, woselbst das neue Gesangbuch bisher noch nicht eingeführt war, es dem Ermessen und der Einsicht der Geistlichen unter Leitung des Erzb. Kommissariats überlassen bleibe, nach den Wünschen der Gemeinde und dem Grade der Aufklärung, das alte Gesangbuch mit dem neuen zu gebrauchen und ihre Pfarrkinder auf diese Art allmählich zu der Erkenntnis des Wertes und der Vorzüge des neuen Gesangbuchs und zu dem Grade von Aufklärung vorzubereiten, wodurch mehrere Gemeinden sich vorteilhaft auszeichnen.

So wie die sämtlichen Gemeinden zu ihren Seelsorgern das Vertrauen hegen dürfen, daß diese in der Erkenntnis der Heiligkeit ihres Berufes darunter nur das wahre Wohl der ihrer Fürsorge anvertrauten Gemeinden vor Augen haben werden, als erwartet das Kgl. Kabinetsministerium mit Zuversicht, daß die Gemeinden und einzelne Gemeinde-Mitglieder sich den Fügungen und der Leitung ihrer Geistlichen mit Vertrauen und Folgsamkeit überlassen und ihren Seelsorgern auf diese Weise die Erfüllung ihres wichtigen Amtes erleichtern werden, welchem durch Mißtrauen, Widersetzlichkeit und Zwietracht seine segensreiche Wirksamkeit geraubt werden würde.

Sollten aber dennoch einzelne Gemeinden oder Gemeinde-Mitglieder die ihnen bisher bewiesene Schonung und Nachsicht mißbrauchen und sich zu neuen Exzessen verleiten lassen oder gar den öffentlichen Gottesdienst stören, die ihren Seelsorgern schuldige Achtung und Ehrfurcht aus den Augen setzen und den Unterricht der Jugend wegen des in den Schulen ausschließlich zu brauchenden neuen Gesangbuches erschweren, alsdann sollen dergleichen Vergehen als Widersetzlichkeiten gegen landesherrliche Anordnungen auf dem kürzesten Wege mit Nachdruck und Strenge geahndet werden.

Herzberg, den 21. August 1816.

Der Königl. Großbritanisch-Hanöverische subdelegierte Regierungs-Kommissarius

gez. E. W. Bieder.

Das nächste Aktenstück datiert etwa ein Jahr später. Es ist eine Verfügung des Oberpräsidenten zu Magdeburg an die ihm unterstellte Königliche Regierung zu Erfurt und lautet:

An Eine Königl. Hochlöbliche Regierung zu Erfurt.

Nach der Eröffnung des Kgl. Ministerii des Innern haben des Königs Majestät zufolge Allerhöchsten Kabinetsbefehls vom 10. April ds. Js. nichts dagegen zu erinnern, daß das von den geistlichen Obern approbierte neue Gesangbuch in den katholischen Kirchen und Schulen des Eichsfeldes eingeführt werde, nur wollen Allerhöchst Sie Selbst solches nicht befehlen, sondern es lediglich der Behörde überlassen, die Einführung auf angemessenem Wege zu bewirken, diejenigen Mitglieder der Gemeinde aber, welche sich ungebührlich betragen und Gesetzwidrigkeiten zuschulden kommen lassen, zu bestrafen. Eine Kgl. Hochlöbl. Regierung beehre ich mich hiervon und daß demgemäß heute das Erforderliche an das Geistl. Kommissariat zu Heiligenstadt erlassen, demselben jedoch Umsicht und Behutsamkeit bei den zutreffenden Maßregeln empfohlen worden, zu benachrichtigen mit dem ganz ergebensten Ersuchen, die Beamten des Eichsfeldes anzuweisen, den Geistl. Obern bei der Einführung des neuen Gesangbuches behilflich zu sein und besonders jene Mitglieder der Gemeinden im

Zaum zu halten und zu bestrafen, die sich Gesetzwidrigkeiten und ein ungebührliches Betragen zuschulden kommen lassen.

Magdeburg, den 21. Oktober 1817.

Kgl. Geheimer Staatsrat und Oberpräsident der Provinz Sachsen.
gez. Bülow.

Die Erfurter Regierung verfügte in demselben Sinne an den Landrat Reiche zu Worbis (22. November 1817) und dieser teilte das Schreiben der Regierung am 15. Dezember 1817 dem Kommissariat mit. Die Aktenstücke lauten:

An den Herrn Landrat Reiche zu Worbis.

Des Königs Majestät haben zufolge Allerhöchsten Kabinetsbefehls vom 10. April cr. nichts dagegen zu erinnern, daß das von den Geistlichen Obern approbierte neue Gesangbuch in den katholischen Kirchen und Schulen des Eichsfeldes eingeführt werde, nur wollen Allerhöchst Sie Selbst solches nicht befehlen, sondern es lediglich der Behörde überlassen, die Einführung auf angemessenem Wege zu bewirken, diejenigen Mitglieder der Gemeinde aber, welche sich ungebührlich betragen und Gesetzwidrigkeiten zuschulden kommen lassen, zu bestrafen. Demgemäß ist bereits von dem Geheimen Staatsrate und Oberpräsidenten der Provinz Sachsen, Herrn von Bülow zu Magdeburg, welcher uns diese Mitteilung gemacht hat, das Erforderliche an das geistliche Kommissariat erlassen und demselben auch von uns besonders noch Umsicht und Behutsamkeit bei den zu treffenden Maßregeln empfohlen worden. Ew. Wohlgeboren weisen wir hiermit an, mit der gedachten geistlichen Behörde in dieser Angelegenheit zusammenzutreten, derselben bei der Einführung des neuen Gesangbuches behilflich zu sein, besonders jene Mitglieder der Gemeinde im Zaun zu halten, die sich Gesetzwidrigkeiten und ungebührliches Betragen zuschulden kommen lassen, und uns dieselben schleunig anzuzeigen, um deren Bestrafung verfügen zu können.

Erfurt, den 22. November 1817.

Königl. Preuß. Regierung 1. Abteilung.

An das Hochw. geistliche Kommissariat zu Heiligenstadt.

Indem ich mich beehre, Einem Hochw. geistl. Kommissariat in der abschriftlichen Anlage ein Schreiben Königl. Hochlöbl. Regierung vom 22. v. M. mitzuteilen, ersuche ich Wohldasselbe bei vorkommenden Widersetzlichkeiten p. p. die Einführung des neuen Gesangbuches betreffend, mir gefällige Anzeige zu machen, wo ich dann nicht verfehlen werde, meinerseits möglichst zur Erhaltung der Ordnung mitzuwirken.

Worbis, den 15. Dezember 1817.

Königl. Preuß. Landrat des Unterkreises.
gez. Reiche.

Interessante Aufschlüsse über die Lage der Dinge um 1817 gewähren zwei Protokolle von Dekanatsversammlungen zu Kirchgandern am 9. November 1817 (Landdekanat Heiligenstadt) und zu Beuren am 9. Dezember 1817 (Landdekanat Beuren). Das erste Protokoll berichtet:

Verhandelt Kirchgandern, den 9. Nov. 1817.

In dem heute von mir unterschriebenen Dechant des Heiligenstädter Kapitels angesetzten Termine erschienen die sämtlichen H. Kapitulare persönlich, ausgenommen der H. Definitor und Pfarrer Maring in Uder,[1]) welcher sich durch ein Schreiben vom 3. d. M. entschuldigte, persönlich zu erscheinen; doch beliebte derselbe zugleich zu bemerken, daß, da das neue Gesangbuch mit Nachdruck eingeführt werden sollte und die Schullehrer, welche die Melodien am besten innehätten und den übrigen Schullehrern dieselben am vorteilhaftesten beibringen könnten, anzugeben seien, so hielt er dafür, daß sein Schullehrer hiezu die ersten Eigenschaften besitze und seine Orgel die erste dazu auf dem Lande sei.

2) Der H. Pfarrer zu Wüstheuterode[2]) gab seine Erklärung in der Art ab, daß in dem Pfarrorte selbst kein Hindernis vorhanden sei, doch in Röhrig müßte er fast an dem guten Erfolge zweifeln, weil im ganzen Widerspenstigkeit herrsche und weil selbst die Vorgesetzten wenig Anhänglichkeit zeigten.

3) Der H. Pfarrer zu Hohengandern[3]) gab zu Protokoll, daß in Hohengandern kein Hindernis vorhanden, in Arendshausen aber könne der Schullehrer weder die neuen Melodien anfangen, noch den Gesang im ganzen gehörig leiten und sei die Gemeinde und in dieser die Vorgesetzten gar nicht für das neue Gesangbuch gestimmt.

4) Der H. Pfarrer zu Birkenfelde[4]) beliebte zu bemerken, daß in der ganzen Pfarrei Eigensinn, Bosheit und Armut der Einführung bisher entgegengestanden, doch glaubte er, daß bei nachdrücklicheren Maßregeln die genannten Hindernisse sich heben würden.

---

[1]) Vgl. Jb. S. 98; oben S. 132, 140, 141 und unten S. 145.
[2]) Vgl. unten S. 154.
[3]) Vgl. Jb. S. 98.
[4]) Vgl. Jb. S. 102 und oben S. 130, 134.



5) Der H. Pfarrer zu Mackenrode[1]) gab zu Protokoll, daß das neue Gesangbuch in seiner Pfarrei exzeptive eingeführt sei, doch müsse er mit Bedauern bemerken, daß noch zu wenige innigen Anteil an dem Gesange selbst nehmen, woran teils Widersetzlichkeit teils Unwissenheit schuld sei und dann herrsche noch beim Schullehrer sowohl als beim Volke der Mangel an Kenntnis der neuen Melodien. Diese Schwierigkeit und den Mangel glaube er mit der Hilfe eines Erzb. Hochw. Kommissariats zu beseitigen. Schließlich gab derselbe zu bemerken, daß man höhern Orts den Schullehrer in dieser Sache zu seiner Disposition lasse.

In der Pfarrei Gerbershausen[2]) findet weiter kein Hindernis sich vor, als daß bei jetziger teuren Zeit viele Arme keine Bücher sich verschaffen können und der Pfarrer keinen Wunsch hätte, als daß man diesen Leuten mit Büchern helfen könnte und möchte.

In der Pfarrei Kirchgandern fehle es zwar nicht an Büchern, indem vom H. Dechant selbst 150 ausgeteilt worden, wohl aber an gutem Willen, da außer den Schulkindern niemand mitsänge. Man habe sogar den 7. d. M. die Liedertafel mit den vorgesteckten Nummern aus der Kirche selbst entwendet.

Schließlich vereinigte sich das Kapitel in der unterth. gehors. Bitte an Hochw. Erzbischöfl. Kommissariat, dasselbe wolle dahin wirken, daß die Herren Ortsschulzen die erlassene Königl. Kabinetsordre der Gemeinde selbst bekannt zu machen hätten und verbindlich gemacht würden, in diesem Punkte mit gutem Beispiele voranzugehen.

Zugleich bat unterth. Kapitel, Ein Hochw. Erzb. Kommissariat wolle einen neuen hohen Befehl ergehen lassen, daß im ganzen Lande bei dieser Gesangbuchsgeschichte überall mit gleichem Eifer und zu einer Zeit angefangen und auch die Wallfahrtsorte davon nicht ausgeschlossen sein müßten und dürften.

In dem hiesigen Kapitel findet sich keine Orgel, als in den Orten Uder[3]) und Kirchgandern, in welchen beiden Orten die Schullehrer als gute Sänger bekannt sind. Vorstehendes wurde vorgelesen, genehmigt und von den H. Kapitularen unterschrieben.

gez. Hay. Heidenblut. Gaßmann. Hagedorn.

a. n. s.

gez. Drößler, Dechant.

[1]) Vgl. Jb. S. 98 („Wackenrode" ist Druckfehler).

[2]) Vgl. Jb. S. 98.

[3]) Vgl. Jb. S. 98 und oben S. 132, 140, 141, 144.

Aus Beuren wurde das nachstehende Protokoll eingeschickt:

Actum Beuren d. 9. Dezember 1817.

Die sämtlichen Pfarrer des Beurer Landkapitels haben sich dato infolge Erzb. Kommissariats-Beschlusses vom 24. November c. zu einer Synodal-Versammlung vereinigt, um über die Mittel zu beratschlagen, durch welche die Schwierigkeiten, die sich der früher attentierten und mißlungenen Einführung des neuen Diözesangesangbuches entgegenstemmten und größtenteils auch jetzt noch Kämpfe darbieten werden, gehoben und somit dies in mancher Beziehung wichtig und notwendig gewordene Werk mit Anstand und Würde in Vollzug gesetzt werden könne.

Der versammelte Kurat-Klerus verdankt demnach vor allem die in obenerwähntem Beschlusse väterlich ausgesprochenen Gesinnungen des Zutrauens seiner Hochwürdigen Behörde gegen die ihr untergeordneten Pfarrer; verdankt aber auch die in mitgeteilter Kabinets-Ordre enthaltenen liberalen Gesinnungen Sr. Majestät des Königs, die offenbar von der richtigen Auffassung der heilbringenden Concordia Sacerdotii et Imperii zeugen, und legt hiermit viritim seine Ansichten über den fraglichen oben beregten Gegenstand in dem nun eröffneten Protokoll frei und offen gehorsamst an den Tag:

Steinbach.[1]) Der Dechant und Pfarrer Hühnermund erklärt, daß die Einführung des neuen Gesangbuches in seinem Pfarrsprengel ganz zustande gebracht und daß er in betreff dieser Angelegenheit keine Schwierigkeiten mehr zu überwinden habe

v. g. u.

gez. Hühnermund.

Kleinbartloff. Der Definitor und Pfarrer Lotze, welcher früher als Pfarrer und Dechant in Lengenfeld[2]) angestellt war und die Einführung des fraglichen Diözesangesangbuches mit Interesse und Eifer betrieb, mußte leider bei seinem betätigten guten Willen für den Zweck der guten Sache den empfindlichsten Verdruß und harte Verfolgungen leiden, indem der Geist der Bosheit und Widersetzlichkeit nach und nach Meister spielte und zum Erstaunen des Pfarrers da oft Stützen fand, wo man sie nicht hätte erwarten sollen. Bei der gegenwärtig neuen Periode überzeugt sich erwähnter Pfarrer im voraus, daß der Dämon der Widersetzlich-

[1]) Vgl. Jb. S. 98 und oben S. 121, 138, sowie unten S. 148.

[2]) Vgl. Jb. S. 102 und 104, sowie oben S. 137 und 139.

keit in Absicht der Einführung des neuen Gesangbuches noch lebe und der attentierten Ausführung dieser heiligen Sache mancherlei Schwierigkeiten in den Weg legen und sich nicht selten an den Persönlichkeiten der Pfarrer reiben werde, er müsse deshalb vor allem wünschen, daß die Pfarrer der Notwendigkeit durch zweckdienliche Mittel enthoben würden, gegen die Widerspenstigen klagbar zu werden. Ferner bemerkt der Pfarrer Lotze, daß die Schwierigkeiten in Bartloff an und für sich nicht so mannigfach werden würden, als in dem Filialorte Hausen, weil in letzterem größtenteils Unwissenheit in den nötigsten Religionskenntnissen, Unempfänglichkeit für dieselben und ein gleichsam angeborener Hang zu widersprechen bei den vermögendsten und angesehensten Ortsbewohnern zu Hause ist, ein Übel, dem nach seiner Ansicht nur nach und nach durch längern Unterricht abgeholfen werden könne. Endlich habe sich Pfarrer Lotze aus Erfahrung überzeugt, daß ein geschenktes Buch in den Augen des Schenknehmers keinen Wert gefunden und fürchte er auch gegenwärtig wieder, daß sich besonders in Hausen auch der Vermögendste nicht auf eigene Kosten ein neues Gesangbuch kaufen werde, was auf der einen Seite die Einführung desselben hindert und auf der andern Seite, um Kollisionen zu vermeiden, doch notwendig wird. Dann bemerke er nur noch, daß der vorzüglich widerspenstige Pfarrgenoß aus Haß gegen das N. G. hinterlistigerweise dem Pfarrer Fehler und Gebrechen andichte und über seinen guten Namen auf eine recht verschmitzte Art das Gift der Verleumdung streue, um durch diesen elenden Kunstgriff das Ansehen des Pfarrers und seine ganze Wirkkraft zu untergraben und daß er gewöhnlich bei dem in diesem Punkte leichtgläubigen Publikum seinen teuflischen Zweck selten verfehle. Wie der einen Schwierigkeit abzuhelfen und der andern durch dienliche Mittel vorzubeugen sei, überlasse Pfarrer Lotze vertrauensvoll seiner Hochwürdigen Behörde.

v. g. u.

gez. Lotze.

Kalmerode. Der Pfarrer Nelz gibt zu Protokoll:

Ich bin bereit, in dem wieder anzufangenden Geschäfte der Einführung des N. G. mein mögliches zu tun, fürchte aber die größten Hindernisse; denn jung und alt in meiner Pfarrgemeinde hat sich ein für allemal gegen die Annahme des Buchs erklärt. Meine frühern Ermahnungen über diesen Gegenstand wurden, ich will nicht sagen, überhört, sondern gar nicht angehört; man verließ die Kirche, sobald ein Wort davon gesprochen wurde, und dann regnete es Insultationen gegen meine Person und Lästerungen gegen das allgemein verhaßte Buch, Tatsachen, die mein Herz mit Kummer und Betrübnis erfüllten. Ich fürchte, wenn die Sache wieder angefangen wird, nicht ohne Grund gleiche und vielleicht noch ärgerlichere Auftritte und weiß in dieser meiner Verlegenheit keinen Rat, keine Mittel, den Geist der Widersetzlichkeit zu beschwichtigen.

v. g. u.

gez. Nelz, Pfarrer, mpp.

Beuren.[1]) Der Pfarrer Hottenrott erklärt:

Die Widerspenstigkeit meiner Pfarrgemeinde in betreff der Annahme des neuen Gesangbuches ist notorisch, man hat schon Antipathie gegen den Namen des Buches, es herrscht dabei nur eine Stimme und grenzt die schwärmerische Vorliebe für das alte Gesangbuch, die sich bei jeder Gelegenheit ausspricht, bald an Fanatismus. Er bezweifle die Möglichkeit durch seine alleinige Autorität die beabsichtigte Einführung des N. G. zu erwirken und wünsche vorläufig nur dies erst, daß das Brachium Sæculare in Anspruch genommen werde, um die Eltern schulpflichtiger Kinder, mit denen notwendig die ersten Vorübungen gemacht werden müssen, zu zwingen, denselben das fragliche Buch nicht nur anzuschaffen, sondern auch gehörig mit zur Schule nehmen zu lassen. Übrigens wolle er es an vernünftigen Vorstellungen über diesen Gegenstand nicht ermangeln lassen.

v. g. u.

gez. Hottenrott, Pfarrer, mpp.

Breitenbach.[2]) Der Pfarrer Kachel erklärt, daß er mit der Einführung des N. G. sowohl in der Schule als in der Kirche bis zur Erscheinung der bekannten Kabinets-Ordre die größten Fortschritte gemacht. Allein die Publikation derselben und die Empörungen je mancher Gemeinheiten gegen das Buch hätten dasselbe, nachdem der Pfarrer manchen Verdruß und Verfolgungen erleiden mußte, in Stocken gebracht; jedoch sei in der Schule immer damit fortgefahren worden und brächten 30 bis 40 Kinder dasselbe täglich zur Schule mit. Er hoffe auch, daß, wenn der Schulze seine bisherige Abneigung gegen das Buch ändere und fleißig mitwirke, die Einführung in der Kirche keine zu auffallende Schwierigkeiten haben werde, verspreche sich auch nunmehr alles Gute von demselben, weil er schon früher zur Verantwortung gezogen war.

v. g. u.

gez. Kachel.

[1]) Vgl. unten S. 148.

[2]) Vgl. Jb. S. 98 und unten S. 148.



Birkungen.[1]) Der Pfarrer Meysing äußert sich:

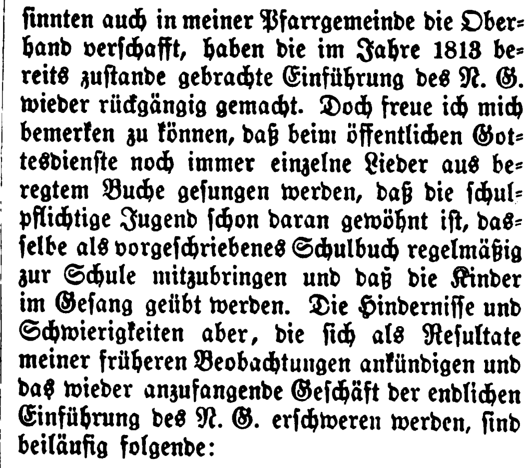
Ich kenne den Verdruß, die Schwierigkeiten, die Widersetzlichkeit, denen man sich bei einem abermaligen Versuche, das N. G. einzuführen, blosstellen wird. Das schreckt mich aber nicht ab; ich freue mich vielmehr, daß endlich die Geistlichkeit wieder Gelegenheit hat, ihr gesunkenes Ansehen wieder herzustellen. Doch hier ist nicht Frage: was ist geschehen oder was wird noch geschehen? sondern es handelt sich darum: wie heißt das Mittel, durch dessen Anwendung die quästionierte Einführung des N. G. sicher bewirkt werden kann? Für Birkungen ist guter Rat teuer; denn ich darf das Gesangbuch nur nennen, so hält schon alles die Ohren zu oder flieht. Kein Schulkind bringt es zur Schule mit. Ich habe darüber Anzeige gemacht, doch ohne Erfolg. Überzeugung soll zwar stattfinden, allein was hilft diese ohne Zwang, wo böser Wille vorherrschend ist, wo man sogar die Sprache führt: „ich finde das Gesangbuch gut, ich habe nichts dagegen — aber ich will nicht!“ Leider habe ich kein Schwert und doch hilft hier nur Zwang. Ich bin daher der Meinung: die Eltern schulpflichtiger Kinder müssen von der Behörde (die auch das Schwert hat) mit Nachdruck angehalten werden, den Leseschülern das G. B. anzuschaffen. Überdies hielte ich es für rätlich, daß den Schulzen, die, als der Hauptschlag gegen die gute Sache geschah, jubelten und durch Raisonnements gegen die Geistlichkeit sich in Volksgunst zu setzen suchten, höhern Orts Befehle zukämen, den Inhalt der jüngsten Kabinets-Ordre gleichfalls vor ihren respektiven Gemeinden bekanntzumachen, um so die allgemein schädliche Wirkung der ersteren einigermaßen aufzuheben. Nicht minder wünschte ich, daß der Schulze einer jeden Gemeinde nötigenfalls durch Zwangsmittel angehalten würde, mit gutem Beispiele voranzugehen, nicht nur selbst ein N. G. zu haben, sondern auch mitzusingen — kurz! Man nötige, man zwinge die großmächtigen Schulzen und alles ist gewonnen. —

v. g. u.

gez. Meysing, Pfarrer, mpp.

Wingerode. Der Pfarrer Nolte gibt zu Protokoll:

Die revolutionären Auftritte, die sich in den meisten Gemeinden gegen die Annahme des N. G. ereigneten, und tausend andere Konjunkturen haben dem allenthalben spukenden Geiste der Widersetzlichkeit trefflich in die Hände gearbeitet, haben dem Komplotte der Übelge-



sinnten auch in meiner Pfarrgemeinde die Oberhand verschafft, haben die im Jahre 1813 bereits zustande gebrachte Einführung des N. G. wieder rückgängig gemacht. Doch freue ich mich bemerken zu können, daß beim öffentlichen Gottesdienste noch immer einzelne Lieder aus beregtem Buche gesungen werden, daß die schulpflichtige Jugend schon daran gewöhnt ist, dasselbe als vorgeschriebenes Schulbuch regelmäßig zur Schule mitzubringen und daß die Kinder im Gesang geübt werden. Die Hindernisse und Schwierigkeiten aber, die sich als Resultate meiner früheren Beobachtungen ankündigen und das wieder anzufangende Geschäft der endlichen Einführung des N. G. erschweren werden, sind beiläufig folgende:

a) der Schulze Hellwig affektiert Aversion gegen das Buch, vielleicht aus Rücksichten, die beklagenswert genug sind;

b) Der vermöglichere Teil der hiesigen Einwohner nährt Vorurteile gegen das Buch und will von dessen Einführung durchaus nichts wissen, vielleicht weil manche unter ihnen nicht lesen können und den Gesang aus eigner Kehle lieben;

c) die Bessergesinnten fürchten sich vor Schabernack, worin schlechtdenkendes Gesindel gern seine Bravour zeigt;

d) einem Teile der hiesigen ärmern Einwohner fehlts an gutem Willen, sich ein Buch anzuschaffen oder auch als Geschenk anzunehmen, vielleicht aus Gefälligkeit und sonstigen Rücksichten gegen die Reichern;

e) ist hier keine Orgel, die dem in Rede stehenden Geschäfte ungemeinen Vorschub leisten würde;

f) fürchtet Pfarrer, wo nicht eine abermalige Anarchie im öffentlichen Kult, doch Störungen der öffentlichen Andacht und ärgerliche Auftritte genug.

Wie hier zu helfen?

ad a) Teile ich die Ansicht des Pfarrers Meysing. Man nötige den Schulzen und nebst ihm auch die beiden Schöppen, bei Verlust ihrer amtlichen Würde ein gutes Beispiel zu geben, sich Bücher anzuschaffen und auch mitzusingen.

ad b) Die Vorurteile lassen sich durch fortwährenden Unterricht und Belehrungen heben. Die alten Leute, die nicht lesen können und doch gerne mitsingen, ließen sich wohl dadurch einigermaßen zufriedenstellen, daß man ihnen das alte nicht ganz und nicht auf einmal nähme.

ad c) Die Furcht vor Schabernack wäre zu beschwichtigen, wenn die Gemeinde für dergleichen Frevel verantwortlich gemacht würde

[1]) Vgl. unten S. 148.

und wäre dies zugleich ein vortreffliches Mittel, die für die Moralität so verderbliche Menschenfurcht aufzuheben.

ad d) Die ärmere Klasse folgt von selbst, wenn erst die wohlhabendere gewonnen ist.

ad e) Den Mangel der Orgel kann doppelter Eifer des Schullehrers in Verbindung mit seinem Vorsänger, wie ich aus Erfahrung weiß, einigermaßen ersetzen.

ad f) Dieser leider gerechten Furcht könnte man durch Anstellung von 4 Kirchen-Juraten vorbeugen. Doch müßten dieselben vom Königl. Landgericht in Eid und Pflicht genommen, jeden Unfug selbst am Gerichte gewissenhaft anzeigen, die Verbrecher aber ohne langwierigen Prozeß in Strafe genommen werden. Im Falle die Juraten aber sträflichen Frevel verheimlichten, müßten sie angesehen werden, als hätten sie ihn selbst begangen.

gez. J. Nolte, mpp.

In der vertraulichen Besprechung über den abgehandelten Gegenstand sprechen sich übrigens von seiten der Mehrzahl des unterzeichneten Klerus noch folgende Wünsche dahin aus: Erzb. Hochwürdig Geistliches Kommissariat wolle gütigst dafür sorgen, daß

1) der Befehl zum Wiederanfange mit dem N. G. durch die Schulzen an ihre respektiven Gemeinden gelange, daß

2) alles Räsonieren, Schimpfen und Lästern sowohl über das neue G. B. als auch über die Geistlichkeit besonders beim Schnapsglase in den Wirtshäusern streng verboten werde; daß

3) in einer etwa bald folgenden neuen Auflage des Diözesan-Gesangbuches die Lauretanische Litanei, an welcher ungeachtet der darin vorkommenden mystischen Ausdrücke das Volk hängt und die doch im Grunde auch die Sanktion der Kirche hat, abgedruckt werde; nebstdem vermisse man ungern die alte Bruderschaft de Venerabili; daß

4) die einstweilige Beibehaltung des lateinischen Segens mit dem Te deum gestattet, daß endlich

5) den Herrn Franziskanern aufgegeben werde, ein für allemal aus dem neuen G. B. in ihrer Kirche singen zu lassen.

Schließlich bemerken wir noch, daß 6 Orgeln im Kapitel sind und zwar zu Beuren, Birkungen, Leinefelde, Breitenbach, Steinbach und Rheinholterode. Zur Einübung der Melodien dürfte wohl für die diesseitigen Schullehrer das intentierte Arrangement bis zur Wiederbesetzung der vakanten Stellen zu Beuren und Breitenbach auf sich beruhen und bleiben wir die darüber beorderten Vorschläge schuldig, mit geziemender Bitte, unsere Gesinnungen wahrer Verehrung zu genehmigen, mit der wir sind

E. E. H. G. K.
untertänig gehorsamste Diener

gez. Hühnermund, Pfarrer zu Steinbach und Dechant.
" Lotze, Pfarrer zu Kleinbartloff.
" Nelz, Pfarrer zu Kalmerode.
" Hottenrott, Pfarrer zu Beuren.
" Kachel, Pfarrer zu Breitenbach.
" Meysing, Pfarrer zu Birkungen.
" J. Nolte, Pfarrer zu Wingerode et Secretarius Capituli.

4. Seit 1825.

Musica sacra (Regensburg), 1895. S. 4 hat bereits auf den nachfolgenden Erlaß aufmerksam gemacht; man erinnere sich, daß das Obereichsfeld 1825 unter der geistlichen Verwaltung des Paderborner Weihbischofes Richard Dammers stand (Jb. S. 82).

Erlaß des Ministeriums der geistl. Unterrichts- und Medicinal-Angel. Berlin vom 2. Mai 18[illegible] an den apostolischen Vikar und Weihbischof H. Dammers in Paderborn:

Ew. Hochwürden erhalten im Anschluß Abschrift der Königl. Regierung zu Erfurt vom 5. Februar d. J. betreffend die Einführung des neuen Gesangbuches in dem Bezirke des Kommissariats zu Heiligenstadt, die Anlagen derselben sub voto rem. urschriftlich. Aus diesem Berichte ergiebt sich, daß die Einführung des neuen Gesangbuchs, sobald man diese von dem Gesammt Inhalte versteht, eigentlich noch nirgends durchgesetzt ist. Dieses betrifft nämlich denjenigen Teil des Gesangbuchs, welcher die zur nachmittäglichen Andacht bestimmten, vom Priester und Volke wechselweise zu sprechenden Psalmen, Lektionen und langen Gebete enthält, dem die Unausführbarkeit auf den ersten Blick anzusehen ist, wie denn auch am Rhein, in dem Hauptteile des vormaligen Erzstifts Mainz die churfürstliche Regierung die Einführung eben dieses von der bisherigen Form des katholischen Gottesdienstes sehr abweichenden Bestandteils nicht hat durchsetzen können. Bei dieser Erfahrung scheint es offenbar zweckwidrig, eine mit jener heterogenen Mitgift ausgestattete Ausgabe des sogenannten neuen Gesangbuches zu wiederholen.

Die Ruhe dürfte vielmehr dadurch am zweckmäßigsten und zuverlässigsten hergestellt und zugleich für die Erbauung aller Lebensalter am besten gesorgt sein, wenn das alte zum Teil mit recht guten, ja vorzüglichen Gesängen begabte Gesangbuch einer neuen in Titel und Format möglichst wenig abweichenden Lieder-



Sammlung zum Grunde gelegt, die Gebete des alten Gesangbuchs in der Hauptsache beibehalten und nur einige der besten neuen katholischen Lieder als Vermehrung hinzugefügt werden.

Ein anderes, was gegen das neue Gesangbuch einnimmt, besteht in der mit der Einführung desselben zugleich beabsichtigten gänzlichen Beseitigung des lateinischen Meßgesanges und in sehr auffallenden Veränderungen der äußeren Riten des Hochamts, indem einige besonders jüngere Geistliche dem Vernehmen nach den allgemein geltenden liturgischen Vorschriften gesungen werden müssen, submissa voce zu lesen — Willkürlichkeiten, die eine verständige geistliche Obrigkeit nicht dulden darf und die den einseitigen Argwohn, als sei es auf die Einführung eines fremden Gottesdienstes abgesehen, angeregt zu haben scheinen. Das Ministerium muß darauf bestehen, daß das apostolische Vikariat dieses Unwesen abstelle und darüber die gemessensten Weisungen an das Kommissariat zu Heiligenstadt ergehen lasse. Wenn dieses Kommissariat dem gerügten Unfug nicht steuert, so ist das Ministerium genötigt, auf dessen Auflösung bei des Königs Majestät sofort anzutragen. Solange der Grundtext der Messe lateinisch ist, mithin die Kollekten usw. nebst allen Responsorien in dieser Sprache gesungen werden müssen, leuchtet nicht ein, was es für einen Wert haben kann, ein lateinisches Kyrie, Gloria, Credo, Sanktus und Agnus Dei aus den katholischen Kirchen zu verbannen, nämlich wo sich Sänger vorfinden, oder einüben lassen, die diese Singestücke gut vortragen können. Auf Dörfern, wo es an solchen Sängern fehlt, läßt das Volk sich den deutschen Gesang der Schule wohl gefallen, wenn nur nicht die Pfarrer so unüberlegt sind, die bisher bestandene Form mit einem Male abschaffen zu wollen.

Das Ministerium erwartet von Ew. Hochwürden baldigen Bericht über die in Betreff des Gesangbuchs zu ergreifenden Maßregeln.

Wohl schon vor dem Eintreffen dieses Ministerialreskriptes hatte das Paderborner apostolische Vikariat in Sachen des Gesangbuches Folgendes dem Kommissariate zu Heiligenstadt mitgeteilt.

An das Hochwürdige Geistliche Kommissariat zu Heiligenstadt.

Beim Lesen der von Seite eines Hochw. Geistlichen Kommissariats uns mitgeteilten Gesangbücher des alten und des neuen, welche bei den öffentlichen Gottesverehrungen auf dem Eichsfelde gebraucht werden, haben wir uns überzeugt, daß ersteres bei mehreren auffallenden Mängeln hinsichtlich des Ausdrucks, des Inhalts und der Darstellungsart dem zweiten oder neuen weit nachstehe, wiewohl auch dieses noch sehr viel zu wünschen übrig läßt.

In Erwägung nun, daß das alte Gesangbuch wegen seiner Mängel ohne vielfache und wesentliche Veränderungen für die jetzigen Zeiten sich nicht wohl mehr zu einem Diözesangesangbuche eigne, das neue Gesangbuch aber sich durch viele Vorzüge vor dem alten empfehle und ohnehin bereits in dem bei weitem größten Teile des Eichsfeldes als gewöhnliches Gesangbuch bei den öffentlichen Gottesverehrungen eingeführt ist, finden wir es sehr angemessen und dienlich, daß dasselbe nach und nach auch in den Pfarren eingeführt und benutzt werde, wo man sich bisher noch einzig des alten bedient hat, und dies um so mehr, da es sehr zur Beförderung eines zweckmäßigen und erbauenden Kirchengesanges und zur Erhaltung einer guten Ordnung beiträgt, wenn entweder in einer ganzen Diözese oder wenigstens in jedem bedeutenden Teile derselben nur ein einziges Gesangbuch gebraucht wird. Indessen erwarten und verlangen wir, daß die Geistlichen des Eichfeldes bei Einführung des neuen Gesangbuches sich aller Übereilungen und unschicklicher Heftigkeiten enthalten, mit Klugheit und Schonung, selbst mit Berücksichtigung der Vorurteile der Gemeinden verfahren, durch Belehrungen und gütliche Vorstellungen ihre Parochianen für die neuen Lieder einnehmen und gewinnen und so allen Widersetzlichkeiten und Unordnungen vorbeugen. Sollten vielleicht hie und da einer Einführung des neuen Gesangbuches auf dem Wege der Güte noch zu viele oder zu große Beschwernisse entgegenstehen, so wird dieselbe einstweilen auszusetzen und jede Beschwernis erst nach und nach zu beseitigen sein, indem wir polizeiliche Unterstützung und kriminelle Untersuchungen und Bestrafungen keineswegs für geeignete Mittel halten, bei den Gemeinden echte Religiosität und den Sinn fürs Gute zu erhalten und zu beleben.

Paderborn, den 6. Mai 1825.

Das Apostolische Vikariat.

gez. Dammers.

Sicher ist die nachfolgende Verfügung des Paderborner apostolischen Vikariats (schon abgedruckt in E. K., S. 392 ff.) durch das oben angeführte Ministerialreskript veranlaßt.

An das Hochwürdige Geistliche Kommissariat zu Heiligenstadt.

Mißfälligst haben wir vernommen, daß es unter den Priestern, besonders den jüngeren, des



unserer geistlichen Fürsorge anvertrauten Eichsfeldes einige geben solle, welche beinah dem Liberalismus der neuern Zeit zu huldigen scheinen. Von der dem alles Alte verachtenden Zeitgeiste eigenen Neuerungssucht angesteckt, folgen sie, wie es heißt, ihren einseitigen Ansichten oder jenen der Neologen, stellen alte, ehrwürdige Kirchengebräuche ab und führen unbefugterweise neue Kirchenordnungen ein, ohne deren nachteilige Folgen zu berechnen und die Ansichten und billigen Wünsche ihrer Parochianen zu berücksichtigen. Selbst der Hauptgottesdienst an den Sonn- und Feiertagen, das mit Predigt verbundene Hochamt, bleibt nicht ohne Veränderung, indem einige die in Andacht versammelte Gemeinde mit Weihwasser zu besprengen unterlassen und andere im Stillen für sich beten, was der Ordnung und Gewohnheit nach sonst zur Erbauung gesungen wurde. Unter dem Vorwande, Verständlichkeit und Erbauung bei den Gemeinden zu befördern, suchen einige, wenngleich nicht bei allen, doch bei vielen gottesdienstlichen Handlungen die Sprache unserer hl. Kirche, die lateinische, zu verbannen, halten sich nicht an der vorgeschriebenen Agende, die sie ihrer Ansicht und der Zeit nicht gemäß finden, und bedienen sich mitunter deutscher Rituale, von Neologen angeblich nach den Bedürfnissen der Zeit entworfen. Indem sie sich selbst über die Vorschrift unserer hl. Kirche, über die gesetzlichen bischöfl. Verordnungen hinwegsetzen und sich Reformationsrechte beilegen, die ihnen nicht zukommen und auch nicht zugestanden werden dürfen, können sie keine Mißbilligung ihres Benehmens, keinen Widerspruch von seiten ihrer Gemeinden erdulden und verletzen aufgebracht die Vorschriften einer Pastoralklugheit im Reden und Handeln. Erwägend, daß durch solche einseitige Neuerungen die schöne und wohltätig wirkende Einförmigkeit und Einheit unter den Katholiken wenigstens zum Teil gehoben, die erbauende Würde des Gottesdienstes nach und nach gemindert, die Liebe und das Zutrauen zu den Pfarrern geschwächt, die wohltätige Wirksamkeit des Pfarramtes gehindert, die Gemeinden aufgebracht und im Wahne: man beabsichtige die Einführung eines neuen, der katholischen Religion fremden Gottesdienstes, zur Widersetzlichkeit und Tumult gereizt werden, wodurch die Kirchen entehrt werden und vielfaches Unheil gestiftet wird. Erwägend, daß diese Neuerungen als nichts fruchtend und in vieler Hinsicht höchst schädlich selbst von den höchsten Staatsbehörden mißbilligt werden und deren Abstellung verlangt wird, sehen wir uns veranlaßt und genötigt, ernstlich zu verordnen und allen Dekanen, Pfarrern, Kaplänen, Vikarien 2c., die es betrifft, zu befehlen, sich sofort aller erwähnten Neuerungen zu enthalten. Dieselben haben demnach ohne Verzug

1) die alten, ehrwürdigen, einseitig abgeschafften Kirchengebräuche ohne Verzug wieder einzuführen;

2) den Gottesdienst, besonders den Hauptgottesdienst, wie ehemals mit Würde und Anstand abzuhalten, die in Andacht versammelte Gemeinde wie früherhin unter dem gewöhnlichen deutschen Gesange mit Weihwasser zu besprengen und das mit Andacht und Erbauung zu singen, was der Ordnung nach gesungen werden muß;

3) haben sie bei Verrichtung und Austeilung der hl. Sakramente, beim hl. Meßopfer, bei Begräbnissen der Toten, wo der Priester als Priester und namens seiner Kirche spricht, betet und handelt, sich der Kirchensprache, das ist der lateinischen, zu bedienen, die von der Kirche vorgeschriebenen Ritus ohne Verminderung und Vermehrung mit Würde und Ehrerbietung in Anwendung zu bringen und wenn sie als Priester und namens der Kirche über die kniende und in Andacht sich auf die Erde hinwerfende Gemeinde den kirchlichen Segen cum Ssmo erteilen, den in der ganzen katholischen Christenheit üblichen, wegen seines hohen Altertums ehrwürdigen und hinsichtlich seines Inhalts sehr erhabenen Gesang: Tantum ergo und Genitori etc. absingen zu lassen;

4) haben sie sich überhaupt und immer an ihre vorgeschriebene Agende zu halten, von der wir ihnen in keinem Falle abzugehen erlauben, und die lateinischen Zeremonien und Gebete gelegentlich zu erklären;

5) sollten Abstellungen von Kirchengebräuchen oder Einführungen neuer Lieder nützlich und nötig erscheinen, so hat der Pfarrer zuvor mit seinem Dechant Rücksprache zu nehmen und Genehmigung von hier nachzusuchen.

Damit wir überzeugt werden, daß diese zur Wiederherstellung einer guten Ordnung und zur Beruhigung mehrerer Gemeinden nötige Verordnung zur Kunde aller Geistlichen, denen wir jedoch davon bei Laien zu sprechen verbieten, komme und befolgt werde, so geben wir ferner Hochw. Geistl. Kommissariat auf, dieselbe durch Rundschreiben in allen Dekanaten gehörig bekanntzumachen.

Alle Dekane, Pfarrer, Kapläne, Vikarien 2c. haben den Empfang derselben zu bescheinigen mit dem schriftlichen Versprechen, derselben genau nachzukommen. Desgleichen hat jeder Dekan nach Verlauf von 4 Wochen zu berichten, ob derselben wirklich von jedem Geistlichen

des Dekanats Genüge getan werde, und den Bericht fürs erste vierteljährlich zu erneuern, dem dann zugleich ein Bericht über jeden Geistlichen hinsichtlich seines sittlichen Betragens und Rufes und seiner Amtsführung beizufügen ist. Über die geschehene Bekanntmachung und Vollziehung dieser unserer Verfügung erwarten wir von seiten E. Hochw. Geistl. Kommissariats mit Einschickung der von seiten der Geistlichen des Eichsfeldes ausgestellten Empfangsscheine und der erwähnten Dekanatsberichte innerhalb 3 Wochen Bericht.

Paderborn, den 26. Mai 1825.

Das Apostolische Vikariat.

gez. Dammers.

Das Protokoll der Kommissariatssitzung zu Heiligenstadt meldet darüber:

Actum: Heiligenstadt den 4. Juni 1825.

§ 327.

Rms. übersendet unter dem $\frac{\text{6. Mai}}{\text{3. Juni}}$ cur. eine Verfügung, wie es fernerhin bei Einführung des Diözesan-Gesangbuches, wo es noch keinen Eingang gefunden, gehalten werden soll und verlangt diesfalls weiter den gutachtlichen Bericht des Commissariats hierüber.

Concl. ad D. Ass. Lingemann.

§ 328.

Derselbe communiciert sub eodem ein Schreiben des Kgl. Ministeriums der geistl. Angelegenheiten dato 2. Mai cr. hinsichtlich des Diözesan-Gesangbuches, wobei Rm. eine eigene Verfügung an die sämtlichen Dechante erläßt und denselben anbefiehlt, desfalls fürs erste Vierteljahr über den Klerus ihres Kapitels vorschriftsmäßig zu berichten.

Concl. wäre diese Verordnung Rmi. ohne weitern Aufschub den Dechanten zu insinuieren mit der Auflage, dem Inhalt derselben streng zu genügen.

Die Verfügung des apostolischen Vikariates vom 26. Mai 1825 wurde den Eichsfelder Geistlichen am 11. Juni durch folgendes Rundschreiben kundgegeben.

Circulare an die Herrn Dechanten, Pfarrer, Pfarrverweser und sämtliche Geistliche des hiesigen Commissariats-Sprengels.

Das Hochw. apostolische Vikariat hat uns unter dem $\frac{\text{26. v. Mts.}}{\text{6. cr.}}$ eine Verordnung zugeschickt, die wir in ihrer ganzen Ausdehnung dem hochw. Klerus dieses Sprengels mittheilen mit der Auflage, dieselbe genau zu befolgen, zugleich aber die darin anbefohlene Verschwiegenheit zu beobachten. Sie betrifft zum Teil das Gesangbuch, größtentheils aber die eigenmächtigen oder einseitigen Abänderungen in den liturgischen Vorschriften. Damit aber diese verehrliche Verordnung, welche die Unordnungen abstellen will, nicht größere Übel veranlasse, so hat sich Kommissariat genöthigt gesehen, einige Vorsichtsmaßregeln beizufügen und über die dadurch entstehende Zögerung die Genehmigung des hochw. Vikariats zu erbitten, über deren Ausfall wir den hochw. Klerus demnächst in Kenntniß setzen wollen.

Was die Angelegenheit betrifft, um deswillen der Klerus dieser Gegend seit 14 Jahren soviel Sorgen, Mühe, Angst und Verfolgung erduldet hat, so ist es keineswegs auf die Beseitigung des neuen Gesangbuchs abgesehen, vielmehr findet das hochw. Vikariat angemessen und dienlich, daß dieses Gesangbuch, das soviele Vorzüge vor dem älteren habe und ohnehin bereits im größten Theile des Eichsfeldes eingeführt sei, nach und nach auch in den Pfarreien eingeführt werde, wo man sich bisher noch einzig des alten bedient hat, und dies umsomehr, da es sehr zur Beförderung eines zweckmäßigen und erbauenden Kirchengesanges und zur Erhaltung einer guten Ordnung beitrage, wenn entweder in einer ganzen Diözese oder wenigstens in jedem bedeutenden Theile derselben nur ein einziges Gesangbuch gebraucht wird. Indessen erwartet und verlangt hochdasselbe, daß die Geistlichen des Eichsfeldes bei Einführung des neuen Gesangbuchs, was ihnen anfangs schon wiederholt von uns eingeschärft wurde, sich aller Übertreibungen und unschicklicher Heftigkeiten enthalten, mit Klugheit und Schonung selbst mit Berücksichtigung der Vorurtheile der Gemeinde verfahren, durch Belehrung und gütliche Vorstellungen ihre Parochianen für die neuen Lieder einnehmen und gewinnen und so allen Widersetzlichkeiten und Unordnungen vorbeugen usw., wie die Verfügung des hochw. apostol. Vikariats vom 6. Mai d. J. sich ausdrückt.

Es wird nur verlangt, daß das, was der Priester im Namen der Kirche singt und spricht, lateinisch geschehe; über die Nachmittagsandachten wird ein besonderer Bericht verlangt. Die Hauptsache der verehrl. Verordnung bezieht sich auf die einseitigen Abänderungen in den liturgischen Vorschriften, welche von jungen Geistlichen dieser Diözese vorgenommen sein sollen. Sollten dergleichen einseitige Abänderungen ohne unser Vorwissen hie und da zum Vorschein gekommen sein, so muß uns durch die H. Dechanten hiervon Anzeige geschehen. Es haben zwar einige Pfarrer auf eigenes und Verlangen ihrer Gemeinden äußerlich bei uns



den Wunsch geäußert, sich der Regensburger Agende bedienen zu dürfen, indessen ist uns über den wirklichen Gebrauch außer Heiligenstadt nichts bekannt geworden, jedoch haben wir den Gebrauch derselben auch nicht verboten.

Wir verfügen daher noch

ad 1. Die Herren Dechanten haben uns über die einseitigen Abänderungen unverzüglich Nachricht zu geben.

ad 2. Vor der Hand soll in jedem Pfarrgottesdienst bei Austheilung des Weihwassers die Versikel und Kollekte, wo dies hie und da nicht immer beobachtet sein möchte, lateinisch gesungen und in dem hohen Amte nichts still gebetet werden, was der Ordnung gemäß zu singen ist.

ad 3. Wo das neue Gesangbuch bereits eingeführt ist, soll der Priester beim hl. Meßopfer, wo der Segen gegeben wird, Tantum ergo — genitori — ecce panis — Tedeum laudamus lateinisch singen, das Volk mag dann deutsch fortsingen, wie es in der Fuldaer Diözese Vorschrift ist. Bei Begräbnissen soll der Geistliche die Bestattungsformel rore coelesti und de terra plasmasti me lateinisch sprechen.

Bei Trauungen ideo matrimonium inter vos contractum ratifico, firmo et benedico etc.

Bei hl. Ölungen per istam sanctam unctionem. —

Bei der hl. Taufe ego te bapt. —

Wo alles dieses noch in Übung ist, bleibt es dabei ohne Abänderung.

ad 4. Wo die ganze Liturgie bei administration der hl. Sakramente lateinisch ist, soll die Schuljugend auch über die Bedeutung der Ceremonien vom Pfarrer unterrichtet und auch darüber bei dem jährlichen Examen geprüft werden.

ad 5. Erwarten wir bei dem anbefohlenen Berichte der Herren Dechanten ihre Ansichten darüber und die Wünsche der Capitularen.

Das übrige ist für sich deutlich.

Um obige Änderungen auf die am wenigsten auffallende Weise ins Werk zu setzen, haben sich die H. Kapitulare mit dem H. Dechanten zu beraten — den 1. Sonntag im August damit anzufangen — den nächst vorgehenden Sonntag das Nöthige zu verkündigen und sich dabei mit Würde und Pastoralklugheit zu benehmen, die weitern Gradationen aber noch abzuwarten.

Heiligenstadt, 11. Juni 1825.

Das apostolische Vikariat verfügt weiterhin:

Verfügung des apostol. Vikariats Paderborn vom 22. Juli 1825 an das Commissariat zu Heiligenstadt.

Auf das vom hohen Ministerium der geistl. Angelegenheiten unter dem 2. Mai erlassene und einem hochw. geistlichen Commissariate abschriftlich mitgeteilte Anschreiben haben wir am 14. d. Mts. Bericht erstattet und uns in demselben geradezu gegen eine Wiedereinführung des alten und für eine Beibehaltung des neuen Gesangbuches erklärt, übrigens aber eine Einleitung einer fiskalischen Untersuchung gegen den D. J. Osburg und eine gehörige Bestrafung desselben, welche uns nützlich und nöthig schien, dem Ermessen des hohen Ministeriums anheimgestellt.

Indem wir einem hohen geistl. Commissariate dies zur Nachricht mittheilen, bemerken wir, daß wir die Zusätze und nähere Bestimmungen, welche unserer Verordnung vom 26. Mai beigefügt sind, billigen mit dem Wunsche und dem Verlangen, daß sie ihrem Inhalte nach genau befolgt werden. Da ferner hinsichtlich der nachmittägigen Andachten des neuen Gesangbuches von Seiten des hochw. Commissariates durch vorgeschriebene Weglassung mehrerer Psalmen und Abkürzung der vom Volke zu sprechenden Gebete ꝛc. die nötigen Verordnungen erlassen sind und da ohnehin in den Pfarrkirchen des Landes monatlich eine oder andere Bruderschaft gehalten wird, so bedarf es von unserer Seite keiner neuen Anordnung mehr und wir erwarten, daß es bei einer genauen Beachtung der eben erwähnten Kommissariats-Vorschrift bei dem Bestehenden belassen werde. Die gegen eine Beibehaltung der lateinischen Sprache bei Austheilung der hl. Sakramente und bei mehreren gottesdienstlichen Handlungen geäußerten Bedenklichkeiten finden wir nach sorgfältiger Erwägung nicht gegründet genug, so wie uns auch die Gründe nicht hinreichend scheinen, die für den Gebrauch eines deutschen Rituals gewöhnlich vorgebracht werden und neben dem Beispiele anderer von Verständlichkeit und größerer Erbauung hergenommen werden. Übrigens bemerken wir, daß unsere Verfügung vom 26. Mai, die wir im Sinne und Geiste unserer hl. Kirche abgefaßt zu haben glauben, keineswegs gegen das hochw. Kommissariat gerichtet war und daß wir, so wie wir uns bereits mehrmals für eine Beibehaltung des Commissariats und für eine Gehaltsvermehrung des dabei angestellten Personals verwendet haben, so auch unserseits immer zur Erhaltung

der Ehre und des Ansehens des Commissariates alles Mögliche beitragen werden. Eine genaue allgemeine Beachtung der erwähnten Vorschrift vom 26. Mai, sowie der beigefügten näheren Zusätze und Erklärungen erwarten wir indessen, und sehen darüber einem baldigen Bericht entgegen.

gez. Dammers.

Es trifft ein neues Ministerialreskript in Paderborn ein.

Erlaß des Ministeriums der geistl. 2c. Angelegenheiten Berlin vom 25. Juli 1825 an das apostol. General-Vikariat zu Paderborn.

Die Einführung des Mainzer sogenannten neuen Gesangbuches in Gemeinden, wo es bisher noch nicht in Gebrauch gewesen ist, hält das Ministerium den seit so vielen Jahren gemachten Erfahrungen zufolge, in der Regel für gewagt, auch bei der mittelmäßigen Beschaffenheit des Buches, dem es an einem Gehalt fehlt, um sich zu behaupten, nicht eben für ratsam.

Da die Einführung ohnehin die landesherrliche Approbation voraussetzt, so gewärtigt das Ministerium für die Folge über jeden Fall der Art besondere Anzeige und behält sich die Verfügung bevor. Eine andere Frage ist: ob in Zukunft ein unveränderter Abdruck des neuen Gesangbuches zu erlauben oder nicht vielmehr, ohne es förmlich zu widerrufen, eine solche Gelegenheit zu benutzen ist, um durch Auslassung der ohnehin nicht brauchbaren zur nachmittägigen Andacht gehörigen provisorischen Stellen und Aufnahmen von mehreren alten und neueren besseren Litaneien des neuen Gesangbuches dem Geschmack der katholischen Glaubensgenossen anzubequemen und dadurch dem ältern an sich nicht schlechten Gesangbuche ähnlicher zu machen. Dieses ältere Gesangbuch hat mindestens poetisches Leben, da in dem neuern meistenteils nur gereimte Prosa angetroffen wird. Im übrigen billigt das Ministerium die von Ew. Hochwürden in dem Bericht vom 14. v. Mts. ausgesprochenen Ansichten, erwartet aber noch die Einsendung einer Abschrift des Verfügten sowohl zur Information der Zivilbeamten als zur Berichterstattung an des Königs Majestät für den unverhofften Fall, daß im Eichsfelde neue Unruhen ausbrechen sollten.

Dieser neue Ministerial-Erlaß wird dem Kommissariate zu Heiligenstadt mitgeteilt.

Verfügung des apostol. Vikariats Paderborn vom 11. August 1825 an das Commissariat zu Heiligenstadt.

Einem hochw. geistlichen Commissariat teilen wir abschriftlich mit, was das hohe Ministerium der geistl. Angelegenheiten 2c. auf unsern Bericht vom 14. Juli, die Einführung eines neuen Gesangbuches auf dem Eichsfelde betreffend unter dem 25. Juli geantwortet hat.

Da das Ministerium sich schlechterdings gegen das Mainzer neue Gesangbuch erklärt hat und erklärt, da an einer Erhaltung der wiederherstellten Ruhe sehr viel gelegen ist und jeder Störung derselben mit aller Kraft möglichst vorgebeugt werden muß und da auch das neue Gesangbuch selbst noch viele Mängel hat, so wird von einer fernern Verbreitung des neuen Gesangbuches und einer Einführung desselben in den Pfarren, wo es bisher bei dem öffentlichen Gottesdienste noch nicht gebraucht wurde, keine Rede mehr sein dürfen und auch selbst in den übrigen Pfarren mit der größten Vor- und Umsicht zu verfahren sein. Wir erwarten demnach, daß das hochw. Commissariat sowohl unmittelbar, als auch mittelbar durch die Dekane auf eine genaue und allgemeine Befolgung dieser Vorschrift zur Vermeidung aller nachteiligen Folgen dringen und jede Abweichung davon gleich ahnden werden.

In absentia Reverendissimi der geistliche Rat und Domkapitular:

gez. Plaßmann.

Auch die nachstehende Antwort des apostolischen Vikariates auf eine Eingabe des Dechanten Spies gewährt Interesse.

Verfügung des apostol. Vikariats Paderborn vom 5. Sept. 1825 an den Pfarr- und Landdechanten Spies zu Geismar.[1])

Auf Ihre Eingabe vom 14. Juli ertheilen wir Ihnen zur Antwort, daß wir uns gegen das neue Mainzer Gesangbuch nicht erklärt und daß wir auch einen mit Vor- und Umsicht und mit Bescheidenheit verbundenen Gebrauch desselben an den Orten und in den Kirchen, in welchen es eingeführt ist, nicht verboten haben. Von den Bewohnern des Eichsfeldes haben wir auch eine zu gute Meinung, als daß wir den von Ihnen gemachten Schilderungen willigen Glauben beimessen können. Wenn sie wirklich so eigensinnig und halsstarrig, so leidenschaftlich und heftig, so streit-, prozeß- und blutdürstig und so wenig empfänglich für Belehrung und fürs Gute wären, wie Sie dieselben schildern, so würde dies auf die ehemalige und jetzige Geistlichkeit des Eichsfeldes einen großen Schatten werfen und es dringendst fordern, daß man vor Einführung eines neuen Gesangbuches vorzüglich darauf Bedacht nehme, die Landesbewohner nach und nach besser zu

[1]) Vgl. oben S. 138 und 139.

belehren, mildere und sanftere Sitten unter ihnen zu verbreiten und bei Nüchternheit mehr Folgsamkeit und Empfänglichkeit fürs Gute zu bewirken.

Indem wir bemerken, daß die von Ihnen unter 19 Nummern aufgestellten Gründe mehrentheils das Ziel verfehlt haben und wohl einigermaßen wie Luftstreiche zu betrachten sind, können wir die darin an mehreren Stellen geäußerte Heftigkeit nicht billigen und werden dadurch in der Meinung bestärkt, daß hie und da durch Überredung in modo gefehlt sei.

Auch hier in Westphalen haben sich bei Einführung eines neuen Gesangbuches an einigen wenigen Orten einige unruhige, mehrentheils nicht sehr bedeutende Auftritte gezeigt, allein bei näherer Untersuchung der Sache hat sich immer gezeigt, daß sie zum Theil durch unvorsichtiges und übereiltes Benehmen der Geistlichen veranlaßt waren.

Das apostolische Vikariat:
In absentia Rmi. Dmi. Episc. Tiber. Vic. Apost.
Plaßmann, can. cap.

Hier darf aus E. K. S. 219 die Notiz eingeschoben werden: „Im Herbst 1825 brach die quasi Revolution gegen das neue Gesangbuch aus, wie sich Pfarrer Adam ausdrückt.“ Die Notiz bezieht sich auf Wüstheuterode,[1]) wo es offenbar zu großen Schwierigkeiten kam; Pfarrer war daselbst Joseph Adam 1825—1830.

Aus dem Jahre 1831 sind noch zwei Schriftstücke zu erwähnen.

Bischof F. Clemens in Paderborn an das geistl. Commissariat zu Heiligenstadt v. 21. März 1831.

Unser geistl. Commissariat wird hierdurch veranlaßt, mit umgehender Post folgende Fragen zu beantworten:

1) welches ist das jetzt auf dem Eichsfelde durch die geistliche Behörde eingeführte Gesangbuch?

2) in welcher Buchhandlung ist es zu haben, und

3) mit wieviel Rabatt würde diese Buchhandlung es wohl verabfolgen lassen, wenn 50 Exemplare gekauft würden?

Bericht des geistl. Commissariats zu Heiligenstadt an den hochw. Bischof Friedrich Clemens zu Paderborn vom 28. März 1831.

Der hohen Weisung vom $\frac{21\text{ten cr.}}{25.}$ schleunigst zu genügen beehren wir uns ganz gehorsamst einzuberichten, daß

1) das im hiesigen Fürstentume und dem Hannöverschen katholischen Untereichsfelde beim Gottesdienste 2c. in den Städten und auf dem platten Lande übliche von dem hochw. Erzbischofe und Kurfürsten Friedrich Carl Joseph im Jahre 1771 weisest und heilbringend angeordnete im Kurstaate und Erzdiözes ohne Ausnahme einzuführen gebotene Gesangbuch segenreichest wirkte, indem diese Gesänge und Gebete alle Glaubenswahrheiten deutlich klar und bestimmt enthalten, den Geist nnd das Gemüt überzeugend ansprechen, den Verstand aufzuhellen und das Herz tiefest zu rühren die volle Kraft besitzen.

2) Das Diözesan-Gesangbuch früher von Mainz aus zum Debit hieher geschickt, wurde seit 1806, um welche Zeit die Buchdrucker Dölle, Brunn und Cordier in Heiligenstadt sich etablierten, hierselbst gedruckt und ist, da es sich gänzlich vergriffen hat, auf den Grund der täglichen Anfrage und dringenden Begehrens von seiten unsers Volkes auch des Hannöverschen Untereichsfeldes, wie der geistlichen Behörde von Hessen-Kassel, Fritzlar und Amöneburg die neue Auflage zu 8000 Exemplaren gegenwärtig schon seit dem September v. Js. unter der Presse, aus der es bis Ende April oder Mai hervorgehen wird.

3) Auf die Anfragen, wieviel Rabatt auf den Ankauf von 50 Stück stattfinde, erklärten der 2c. Brunn & Cordier, daß bei dem stets steigenden Papierpreise kein Rabatt ohne ihren eigenen Nachtheil zulässig sei, doch wollten sie die 50 Exemplare per Stück zu 9 Sgr. ablassen.

gez. W.

Kommissarius Würschmidt starb am 15. Januar 1831 (E. K. S. 86); sein Nachfolger in der Leitung des Kommissariates war Assessor Großheim, der das Kommissariat provisorisch verwaltete und sein Amt im Oktober 1838 niederlegte († 13. Dezember 1838). Von 1838 bis 1863 wirkte als (provisorischer) Kommissarius Joseph Nolte.

Am 16. Oktober 1837 erbittet Pfarrer Engelhardt zu Diedorf[1]) vom Kommissariate die Erlaubnis, aus dem Kirchenärar zehn Taler anwenden zu dürfen zur Beschaffung neuer Gesangbücher für die ärmeren Mitglieder der Filialgemeinde Katharinenberg; die Gemeinde sei geneigt zur Annahme des neuen Gesangbuches, es fehle aber an Büchern. Die Bitte wird bewilligt.

---

[1]) S. oben S. 144.

[1]) S. oben S. 139.

Derselbe Pfarrer bittet am 6. Februar 1838, wiederum aus dem Kirchenärar für Katharinenberg 10—15 Taler für den gleichen Zweck verwenden zu dürfen, da die früher beschaffte Zahl von Büchern nicht ausreicht.

Im August 1838 wird eine Verhandlung in Katharinenberg geführt gegen einen Wilhelm Höppner, der sich über die neuen Gesangbücher moquierte: „man wolle die Leute lutherisch machen".

Der Diedorfer Pfarrer Engelhardt berichtet weiter am 6. Mai 1839, es sei wegen der neuen Gesangbücher in Katharinenberg eine Kirchenstörung vorgekommen; besonders der Schulze Christoph Höppner war sehr gegen die neuen Gesangbücher.

Am 1. Oktober 1839 ermahnt das Kommissariat diejenigen Kuratgeistlichen, denen es noch immer nicht gelungen sei, die bereits seit 1812 anbefohlene Einführung des in Frage stehenden Gesangbuches zu stande zu bringen, sie möchten nun allen Ernstes bedacht sein, die bisherige Disharmonie im Eichsfelder Kirchengesange zu beschwichtigen und die Eintracht in dieser hochwichtigen Angelegenheit auf dem Wege der Belehrung und Milde zu vermitteln.

Am 30. März 1844 beschwert sich die Gemeinde Heuthen beim Paderborner Generalvikariat über den Pfarrer Rheinländer und den Schullehrer, diese beabsichtigten, ein neues Gesangbuch mit Gewalt einzuführen; die Gemeinde beruft sich auf das Sendschreiben von Dammers d. d. 26. Mai 1825, worin die Beibehaltung der alten Kirchengebräuche und Gesänge wohlweislich angeraten werde.

Das Kommissariat berichtet am 15. April 1844 an das Generalvikariat in dieser Sache, Heuthen gehöre zu den wenigen Dörfern, in denen das neue Gesangbuch noch nicht eingeführt sei; der größere Teil der Gemeinde sei mit Rheinländers Plane einverstanden gewesen; es dürfe kein Rückschritt gemacht werden; der Ortsschulze sei der hauptsächlichste Gegner des neuen Buches usf. Das Kommissariat hatte am 30. März bereits dem Pfarrer Rheinländer die Weisung erteilt, ruhig und in stiller allmählicher Einführung fortzuschreiten.

Über diesen Heuthener Gesangbuchstreit vgl. E. K., S. 277; dort heißt es u. a.: „Die Erbitterung gegen den damaligen Pfarrer, welcher die Einführung des sogen. neuen Gesangbuches betrieb, war seitens der Gegner eine so hochgradige, daß derselbe 1848 nach Paderborn eilte, von dort aber nicht wieder hierher zurückkehrte, sondern nach Kreuzeber ging, woselbst er später als Pfarrer angestellt wurde."

Das amtliche Kirchenblatt der Diözese hatte am 1. Juni 1863 (No. 30 resp. 6432) sämtliche Pfarrer aufgefordert, die beliebtesten Lieder anzugeben. Im Anschluß daran berichtet der in Heiligenstadt tätige Geistliche Theodor Tilike am 28. November 1863 an das Kommissariat über das von ihm verfertigte Gesangbuch „Pange lingua; Kern katholischer Kirchenlieder"; in dem Berichte heißt es: „Das Eichsfeldische Volk speziell hängt im Ganzen noch an seinen alten Liedern, daß es sie lieber heute wie morgen alle der Reihe nach wieder sänge."

Bischof Konrad Martin von Paderborn bewilligt, nachdem einige Änderungen erfolgt waren, am 21. Juni die Druckerlaubnis des Tilikeschen Gesangbuches; das Buch des Assessors Tilike konnte dort, wo die Geistlichen darum bitten, eingeführt werden.

Und am 13. November 1866 schickte der damalige Kommissarius Zehrt ein Rundschreiben an den Eichsfelder Klerus, in dem er das „neue" Gesangbuch, an dessen Einführung man über 50 Jahre lang mit solcher Entschiedenheit gearbeitet hatte, prinzipiell ablehnte; das „neue" Gesangbuch wurde zu Grabe getragen, indem man auf die alten Gesänge zurückging.

Zirkular an die hochwürdige Geistlichkeit.

Das im Jahre 1811 auf dem Eichsfelde eingeführte Mainzische Gesang- und Gebetbuch genügte schon lange den obwaltenden Bedürfnissen nicht und der Wunsch nach Herausgabe eines Gesangbuches, welches die besten und gediegensten ältern Gesänge wieder aufnehme, ist ein ganz allgemeiner.



Mit Gutheißung Sr. Bischöfl. Gnaden unseres hochwürdigsten Herrn Bischofs haben wir deswegen seit einigen Jahren unter unserer speziellsten Aufsicht und Leitung eine neue Auflage des bisher im Gebrauch gewesenen Gesang- und Gebetbuchs ausarbeiten lassen, in welcher die besten und bekanntesten Gesänge beibehalten, an die Stelle derer aber, welche bisher gar nicht gesungen wurden, die beliebtesten und gediegensten Gesänge des sogen. alten Gesangbuchs wieder aufgenommen und ebenso an die Stelle der Gebete, welche nie gebraucht wurden, andere geeignete aus bewährten und approbierten Andachtsübungen eingeschaltet sind.

Eine Vergleichung dieser neuen Auflage, welche vor kurzem die Presse verlassen hat, mit dem alten und dem neuen Gesangbuche wird zeigen, daß, wenn wir auch dringend wünschen, daß diese neue Auflage in allen Kirchen eingeführt werde, dieselbe solange man noch viele Exemplare des bisherigen Gesangbuches in Händen hat, mit und neben diesem letzteren gebraucht werden kann. Für den Anfang sind deswegen hauptsächlich solche Gesänge zu gebrauchen, welche in der ältern und in der neuen Auflage vorkommen, und die Einführung der aus dem alten eichsfeldischen Gesangbuche wieder aufgenommenen Kernlieder ist allmälig und in einer Weise zu bewerkstelligen, daß die Gemüter nicht wie früher beunruhigt werden. Es ist daher die Aufmerksamkeit vorzüglich darauf zu richten, daß alle jene, welche ein Gesangbuch sich neu anschaffen wollen, veranlaßt werden, nur die neue Auflage zu kaufen und daß an den Orten, in welchen sich mehrere Exemplare der neuen Auflage neben dem bisherigen Gesangbuche befinden, eine Anleitung über die Auffindung der Gesänge gegeben wird. Vielleicht wird es in großen Gemeinden nützlich sein, für den Anfang die Gesangnummern sowohl für die Inhaber der alten wie der neuen Auflage anzugeben. Die in der neuen Auflage enthaltenen Gebete und Andachten werden sich auch ganz besonders sowohl zum Privat- als zum öffentlichen Gebrauche empfehlen und wird es daher ratsam sein, daß die Herren Geistlichen recht oft darauf aufmerksam machen und sich sowohl selbst ihrer beim Gottesdienste bedienen als auch deren Gebrauch von den Küstern in den Fällen verlangen, wo diese kirchliche Andachtsübungen abzuhalten haben. Wir zweifeln keinen Augenblick, daß die neue Auflage des Gesangbuches sich in unserm Verwaltungsbezirk bald Bahn brechen und mit Liebe und gesegnetem Erfolge gebraucht werden wird und wir empfehlen die Einführung dem frommen und umsichtigen Eifer der Herren Geistlichen, wobei wir zugleich die Erwartung aussprechen, daß die Herren Schullehrer ihrerseits dabei nach Kräften mitwirken werden. Eine zwangsweise Einführung bleibt ausdrücklich ausgeschlossen.

Zunächst ist auf Rechnung der Kirchenkassen an allen Orten ein Exemplar der neuen Auflage des Gesangbuches zum Gebrauche für den Geistlichen und ein zweites zum Gebrauche für den Küster in der Kirche anzuschaffen, wobei wir bemerken, daß das Exemplar in albis 8 Sgr. kostet. Für die baldige Herausgabe eines Melodien- oder Choralbuchs, welches alle Melodien der in der neuen Auflage enthaltenen Gesänge enthält, wird gesorgt werden.

Heiligenstadt, den 13. November 1866.

Das Bischöfl. Geistl. Kommissariat

gez. Zehrt.

Am 20. Mai 1887 wurde unter dem Kommissarius Zehrt die Verfügung vom 13. November 1866 erneuert und eingeschärft, man möge danach handeln.

Die im Jahre 1897 ins Leben getretenen Konferenzen des Eichsfelder Klerus erkannten wiederum die Notwendigkeit einer Neuedierung des Gesangbuches; es wurde eine Kommission gewählt zur Förderung der Angelegenheit. Wie weit die Sache bezügl. dieser Neuedierung vorangeschritten ist, weiß ich nicht.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die oben über die Eichsfelder Gesangsbuchfrage beigebrachten Urkunden und Nachrichten aus anderen Quellen noch vermehrt werden können. Ich erinnere z. B. an Musica sacra (Regensburg), 1905, S. 4, wo eine sehr interessante Notiz sich findet aus einem Aktenstücke vom 15. Juli 1812, das Jb. S. 95 einzureihen wäre; vgl. E. K. S. 329 und 286; siehe auch meine Richtigstellung Jb. S. 82, Anm. 1.

Der Hauptsache nach dürften jedoch die großen Unruhen und Kämpfe, mit denen die Eichsfelder Gesangsbuchfrage im 19. Jahrhundert so reichlich zu tun hatte, aus unseren Mitteilungen erkenntlich sein. Nur schwer überwinde ich die Versuchung, einige Gedanken prinzipieller Art an diese trockene Aufzählung von Daten und Tatsachen zu knüpfen. Aber wer sich eingehender mit der Geschichte des Kirchengesanges, zumal in Deutschland, beschäftigt, wird der Behauptung kaum widersprechen, daß es in bezug auf

diese Materie an allgemeinen „prinzipiellen“ Erörterungen, die nicht selten auf recht wenig solider Grundlage aufgebaut sind, wahrhaftig nicht fehlt. Wohl aber fehlt es leider an dem nötigen Detailmaterial. Das liegt noch aufgeschichtet in Pfarr- und Kloster- und Stadt- und Staatsarchiven, in großen und kleinen Bibliotheken. Es muß noch viel „Kleinarbeit“ auf diesem Gebiete geleistet werden. Nur auf der breiten und soliden Basis vieler ins einzelne gehender und, ich möchte fast sagen, „lokalgeschichtlicher“ Untersuchungen kann eine „großzügige“ Darlegung der Entwicklung des deutschen (und des lateinischen) Kirchengesanges in Deutschland geschrieben werden, die einigermaßen Vertrauen zu erwecken im stande ist.

Paderborn. **Hermann Müller.**

Kritiken und Referate.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Herausgegeben von der musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des wirkl. Geh. Rates Dr. theol. und phil. Freiherrn von Liliencron.

Elfter Band. Dietrich Buxtehudes Instrumentalwerke. Sonaten für Violine, Gamba und Cembalo. Herausgegeben von Karl Stiehl. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1903. VII und 185 Seiten.

Dietrich Buxtehude, geboren 1637, von 1668—1707 Organist an der Marienkirche zu Lübeck, ist der Begründer jener „Abendmusiken“, die als große Kirchenkonzerte nach dem Nachmittagsgottesdienste der fünf letzten Sonntage vor Weihnachten in kurzer Frist Berühmtheit erlangt haben.*) Sein Ruf als Komponist war so verbreitet, daß der junge Seb. Bach zwei Jahre vor des Meisters Tode zu Fuß von Arnstadt nach Lübeck wanderte, um ihn zu hören und von ihm zu lernen. Tatsächlich besteht zwischen den Werken der beiden Tondichter eine so große innere Verwandtschaft, daß man Buxtehude mit Recht als den Lehrer und Vorläufer von J. S. Bach bezeichnet. Der hier in Rede stehende Band gehört nicht unter die letzten Beweisstücke für diese Tatsache.

Professor Karl Stiehl, der bekannte Musikgeschichtschreiber von Lübeck, veröffentlicht hier 14 Sonaten Buxtehudes für zwei Violinen, Viola (di Gamba) und Cembalo, gedruckt 1696, außerdem noch zwei Sonaten, deren eine für zwei Violinen, Gamba und Continuo geschrieben ist, während in der anderen zu der melodieführenden Gamba eine als Violon bezeichnete Stimme hinzutritt, die aber nach der recht wohl begründeten Ansicht des Herausgebers kaum als Kontrabaß, sondern als ein dem Violioncell ähnliches Instrument zu denken sein dürfte. An innerem Gehalte und auch hinsichtlich der Faktur stehen die zwei letztgenannten Sonaten hinter den 14 anderen entschieden nicht wenig zurück. In diesen aber offenbart sich neben reicher Erfindungsgabe auch schon ein Fortschritt der Struktur, der uns berechtigt, dieselben nicht bloß als musikgeschichtlich bedeutendes Bildungsmaterial zu qualifizieren, sondern sie heute noch konzertfähig zu nennen. Das Publikum nimmt ja gerade in der Gegenwart erfahrungsgemäß auch an solchen historischen Darbietungen mehr Interesse, als vielfach behauptet wird.

Dem Herausgeber gebührt warmer Dank für die mit soviel Fleiß und Gewissenhaftigkeit besorgte Publikation, nicht zuletzt auch für die mustergültige Ausarbeitung des Klavierpartes.

Zwölfter Band. Arien von Heinrich Albert. Herausgegeben von Eduard Bernoulli. I. Abteilung. Mit Einleitung von Hermann Kretzschmar. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1903. XXXII und 144 Seiten.

Dreizehnter Band. Arien von Heinrich Albert. Herausgegeben von Eduard Bernoulli. II. Abteilung. Leipzig, ebenda. 1904. XXIX und 138 Seiten.

Heinrich Albert, geboren am 8. Juli 1604 zu Lobenstein, ein Vetter, aber keineswegs ein Neffe des bekannten Heinrich Schütz (s. S. VII Anm. 5), war vom Dezember 1630 an Domorganist in Königsberg (S. VIII) und starb daselbst am 6. November 1651 (S. XII). — Was ihm in der Musikgeschichte Deutschlands einen bleibenden Ruhm sichert und auch dem vorliegenden Neudruck von Kompositionen aus seiner Hand die eigentliche Berechtigung verliehen hat, das ist seine Bedeutung als Lieder-

*) Vgl. unten „Vierzehnter Band“.



komponist, und zwar vornehmlich für den Hausgesang. Er leistete in dieser Beziehung für Deutschland noch mehr, als G. Caccini († 1618) auf dem gleichen Gebiete für Italien wirkte. Tatsächlich beginnt mit den hier vorliegenden acht Teilen seiner „Arien oder Melodeyen" die Geschichte des modernen deutschen Liedes, des begleiteten Sololiedes. Nun darf man aber nicht etwa meinen, der Inhalt unserer zwei Bände bestehe lediglich aus einstimmigen Gesängen; im Gegenteile finden wir da eine Menge von Kompositionen mehrstimmiger Art. Dieselben sind entweder nur Bearbeitungen der einstimmigen Lieder oder für sich selbst bestehende, kantatenmäßige Produkte; manche von ihnen weisen geradezu den Stil des Madrigals auf — alle aber sind Strophengesänge. Albert bewährt sich hier wie dort als gediegenen, feinsinnigen Musiker und nicht wenige dieser „Arien" wären es wahrhaftig wert, wieder Gemeingut unseres Volkes zu werden; man brauchte sie nur „umzuschreiben" in der Weise, wie H. Kretzschmar S. XIX der I. Abteilung so vortrefflich zeigt. Die Texte behandeln teils geistliche, teils weltliche Stoffe, viele sind Gelegenheitsgedichte zu Hochzeits-, Trauer- und sonstigen Festlichkeiten. Die Mehrzahl derselben stammt von Simon Dach*), andere von Albert selbst oder dessen Freunden u. dgl.

Die Publikation zeugt von hohem Interesse für den Gegenstand, feiner Akkuratesse und emsiger Mühewaltung.

Vierzehnter Band. Dietrich Buxtehude, Abendmusiken und Kirchenkantaten. Herausgegeben von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1903. VII und 177 Seiten.

Die Publikation der in diesem Bande enthaltenen acht geistlichen Kompositionen von Buxtehude hat nach der Erklärung des gelehrten Herausgebers den Zweck, die im III. und VI. Bande der „Denkmäler"**) begonnene Darstellung von der Entwicklung der norddeutschen Kirchenkantate im 17. Jahrhundert nunmehr bis zu ihrem Höhepunkte herauf, bis zu J. S. Bach, zu führen. Dabei soll Buxtehudes Bedeutung für diese letzte Periode aus dessen eigenen Werken so genau als möglich gekennzeichnet werden. Deshalb wählte Dr. Seiffert, wie er selbst bemerkt, erst nach langer und reiflichster Prüfung der Kompositionen unseres Autors, eben diese acht Partien, und zwar fünf Nummern, welche „die Fundamente für die kunstgeschichtliche Stellung Bachs vertiefen" sollten, während den drei übrigen die Bestimmung zugewiesen ward, die Eigenart Buxtehudes gegenüber seinen Vorgängern in helleres Licht zu setzen. Tatsächlich müssen wir bezeugen, daß das Studium gerade dieses Bandes jedweden Musiker, dem es um Klarheit über die historische Entwicklung der Bach'schen Kantatenform zu tun ist, weit über Vermuten belehren und zugleich mit großer Hochachtung vor der kompositorischen Tätigkeit Buxtehudes erfüllen wird. In letzterer Hinsicht möchten wir der vorliegenden Ausgabe ganz unumwunden das Prädikat „einer endlich erfüllten Ehrenpflicht" beilegen.

Um wenigstens einigermaßen einen Überblick über das zu ermöglichen, was hier geboten ist, lassen wir die Reihe der acht Nummern hier folgen: 1. Herr, ich lasse dich nicht. Dialog für Baß und Tenor mit fünf Instrumenten. 2. Eins bitte ich vom Herrn. Abendmusik für den 25. Sonntag n. Trin. 3. Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken. Kantate für 4 Stimmen und 5 Instrumente. 4. Gott hilf mir. Kantate für 6 Stimmen und 5 Instrumente. 5. Wo soll ich fliehen hin. Kantate für 4 Stimmen und 5 Instrumente. 6. Ihr lieben Christen, freut euch nun. Abendmusik für den 2. Advent. 7. Wachet auf, ruft uns die Stimme. Corale concertato für 3 Stimmen. 8. Alleluja für 5 Stimmen und 7 Instrumenten.

Über die in jeder Beziehung vollendete Form der Publikation nur ein Wort verlieren hieße gegenüber einem Seiffert wahrlich „Eulen nach Athen tragen".

Fünfzehnter Band. Karl Heinrich Graun, Montezuma. Oper in drei Akten. Herausgegeben von Albert Mayer-Reinach. Breitkopf und Härtel. 1904. XXXIV und 233 Seiten.

Karl Heinrich Graun, den meisten unserer Leser aus seinem Oratorium „Der Tod Jesu" (1755) bekannt, war geboren am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück (Provinz Sachsen), wurde 1724 Tenorist am Hoftheater in Braunschweig, kam 1735 in die Kapelle des preußischen Kronprinzen Friedrich (nachmaligen Königs Friedrich II.) in Rheinsberg, wurde nach dessen Thronbesteigung (1740) zum Kapellmeister ernannt und mit der Einrichtung einer Oper in Berlin betraut und starb daselbst am 8. August 1759. Er war ein ungewöhnlich fruchtbarer Komponist und schuf eine Menge geistlicher und weltlicher Tonwerke. „So enge verwachsen indes seine einfache äußere Lebensgeschichte mit der Oper ist, so liegt doch," wie

*) Vgl. Riemanns „Musik-Lexikon", wo die Mehrzahl der Dichtungen irrtümlich dem Komponisten Albert selbst zugesprochen wird.

**) Vgl. „K. M. Jahrbuch" 1903, S. 145 f. und 148 f.

Riemann („Musik-Lexikon", 5. Aufl.) ganz richtig betont, für uns heute Zurückschauende der Schwerpunkt seiner Bedeutung als Tonsetzer in seinen für die Kirche geschriebenen Werken"; vor allen in dem bereits genannten Passionsoratorium, seinem „Te Deum" (1756) usw.

Die hier zum erstenmal gedruckte Oper „Montezuma"*) ist nur in Abschnitten auf uns gekommen; sie hat in der geschichtlichen Reihenfolge der 27 Opern von Graun die Nummer 24 und gehört, wenn man die erstmalige Aufführung zur Grundlage nimmt, dem Jahre 1755 an. Im wesentlichen gleich allen Opern der damaligen Zeit italienischen Charakters, weist sie doch schon entschiedene Versuche auf, deutsches Wesen zur Geltung zu bringen, und nimmt die Aufmerksamkeit unseres Publikums schon deshalb mit Recht in Anspruch, weil der Verfasser des Textbuches kein Geringerer ist als Friedrich II. Er hatte ja allerdings nur französische Prosa geliefert, welche der Hofdichter Tagliazucchi erst in italienische Verse bringen mußte; das kann aber der tatsächlichen Autorschaft des Königs keinen Abbruch tun.

Dem italienischen Texte ist in diesem Bande durchweg die deutsche Übersetzung unterlegt worden, was die Brauchbarkeit der äußerst sorgfältig redigierten Publikation wesentlich erhöht.

Sechzehnter Band. Melchior Franck und Valentin Haußmann, Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausgegeben von Franz Bölsche. 1904. XV und 174 Seiten.

Zu den interessantesten Gebieten der Musikgeschichte gehört zweifellos die Entwicklung der Instrumentalmusik, namentlich deren Fortschritte um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Gerade dieser Zeit gehören die beiden Autoren an, denen der hier zu besprechende Band 16 gewidmet ist.

Was die Lebensschicksale von Melchior Franck betrifft, so wissen wir von ihm nur soviel bestimmt, daß er seine erste Jugend in Zittau verlebte, 1601 zum Zwecke weiterer musikalischer Ausbildung nach Augsburg ging und ein Jahr später „musicus" in Nürnberg war. 1603 berief ihn Herzog Johann Kasimir an seinen Hof nach Koburg, wo er als „verordneter Fürstlicher Sächsischer Kapellmeister" bis an sein 1639 erfolgtes Lebensende wirkte. (S. V ff.).

Noch mangelhafter steht es um die Anhaltspunkte zu einer Biographie Valentin Haußmanns. Er ist der zweite von 5 Musikern in direkter Deszendenz und war in Gerbstädt (Gerbipolis) Organist und Ratsherr. Ob er dort geboren, ist unbekannt. Daß er sich auch in anderen Städten wie Magdeburg, Hamburg, Königsberg, wenn auch nur vorübergehend, aufgehalten habe, bezeugen verschiedene Vorworte seiner Werke, die mit dem Jahre 1611 abschließen (VI).

Die hinterlassenen Werke der beiden Komponisten sind nicht besonders zahlreich: von M. Franck zählt uns der Herausgeber 7 (1603 bis 1623) auf, von V. Haußmann 5 (1602 bis 1604) — und es ist interessant, daß derselbe in der hier getroffenen Auswahl auch nicht eines der 12 Opera unberücksichtigt läßt. So wird der Band ein wirklich getreues Abbild dessen, was die zwei Autoren geleistet und inwieweit sie der Tanzsuite und ähnlichen musikalischen Gebilden vorgearbeitet haben. In diesem historischen Momente liegt denn auch der Schwerpunkt der ganzen Publikation; das musikalisch wirklich Wertvolle drängt sich auf ein paar Nummern zusammen. Formell steht übrigens Haußmann entschieden über Franck; inhaltlich übertrifft hingegen Franck den ersteren bei weitem. Beachtung verdient der Umstand, daß Haußmann ebenso wie Franck im wesentlichen noch an den alten Tonarten festhält, keiner von ihnen aber bei ihnen konsequent stehen bleibt: die neuen Tonarten hatten es auch ihnen bereits „angetan".

Der Herausgeber hat seine Aufgabe mit viel Geschick und ausdauerndem Fleiße gelöst.

Siebzehnter Band. Johann Sebastiani und Johann Theile, Passionsmusiken. Herausgegeben von Friedrich Zelle. 1904. VIII und 199 Seiten.

Die mit künstlerischem Ernste und historischer Gründlichkeit besorgte Neuausgabe der deutschen Passionsmusiken von Sebastiani und Theile bringt in der Vorrede (S. VI und VII) eine gedrängte Auseinandersetzung darüber, wie sich der liturgische Gesang der Passion, d. i. der Leidensgeschichte Christi, nach den vier Evangelisten in der katholischen Kirche allmählich ausgestaltet und wie die musikalische Komposition derselben innerhalb der protestantischen Religionsgemeinschaft unter Zugrundelegung des deutschen Bibeltextes von Johannes Walther (ca. 1530) angefangen bis auf Joh. Seb. Bach immer weitere Entfaltung gefunden habe. Die letzten Hauptvertreter der von Bach zur Vollendung geführten Passionsmusik waren Sebastiani und Theile.

Sebastiani, am 30. September 1622 zu Weimar geboren, machte seine musikalischen Studien in Italien, wurde 1661 Kantor in

*) Montezuma, Kaiser von Mexiko zur Zeit der Eroberungen des Spaniers Fernando Cortez.



Königsberg, 1663 kurfürstlicher Kapellmeister an der Schloßkirche, trat 1679 in Pension und starb 1683.

Theile, der Sohn eines Schneidermeisters in Naumburg, erblickte am 29. Juli 1646 das Licht der Welt, war eine Zeitlang Schüler von Heinrich Schütz, ließ sich später als Musiklehrer nieder und ging dann nach Lübeck, wo er u. a. Dietrich Buxtehude zu seinen Schülern zählte. 1673 wurde er als Hofkapellmeister nach Schloß Gottorp in Schlesien berufen, aber schon zwei Jahre später mit seinem Herzog durch den Dänenkönig vertrieben. Nun blieb er 10 Jahre lang in Hamburg, wurde dann 1685 nach Wolffenbüttel und 1689 nach Weißenfels berufen. Die letzten Lebensjahre verbrachte er wieder zu Naumburg, wo er am 24. Juni 1724 starb. Er war als Theoretiker wie als Komponist ungemein fruchtbar; Gerber nennt ihn sogar den „Vater der Kontrapunktisten". Tatsächlich war sein „Musikalisches Kunstbuch" handschriftlich weit verbreitet, bis der „Gradus ad Parnassum" von Fux es verdrängte (VII).

Auf die 2 Kompositionen der Passion, wie die beiden Meister sie ausgeführt und der Herausgeber sie unverkürzt wiedergibt, wenigstens mit einigen Worten einzugehen, erachten wir als Pflicht, ob auch der uns zugewiesene Raum ein umfangreicheres Referat nicht zuläßt. Die beiden Werke sind in zwei Punkten einander auffallend ähnlich: einerseits in bezug auf die Instrumentalbegleitung, welche durchweg nur Streichinstrumente mit Orgel zuläßt, bei Sebastiani aber viel reicher ist als in der Arbeit von Theile; anderseits hinsichtlich der Textbehandlung, in welcher die zwei Tonsetzer nach den langen Irr- und Wirrgängen ihrer Vorläufer endlich den einzig richtigen Standpunkt fanden, nämlich die Worte, welche nur von einer einzelnen Person gesprochen werden, nicht mehr in mehrstimmiger Form, sondern einstimmig als Soli vortragen zu lassen. Gerade hiedurch haben sie den großen Passionskantaten von Bach ganz trefflich vorgearbeitet. Die Chöre sind bei Sebastiani zahlreicher als bei Theile, der sich mehr im Einzelvortrage gefällt und infolgedessen auch stellenweise nicht so wirkungsvoll schreibt wie sein Genosse, den er nun freilich trotz allem in künstlerischer Hinsicht bedeutend überragt.

Der Band ist großer Beachtung würdig und sollte besonders dort, wo es sich um Passionsmusik für den protestantischen Gottesdienst oder um geistliche Konzerte historischer Art handelt, nicht übersehen werden.*)

*) Wir müssen hier, um nicht den Vorwurf der Unvollständigkeit auf uns zu laden, noch den

Achtzehnter Band. Sonate da Camera von Johann Rosenmüller. Herausgegeben von Karl Nef. 1904. XII und 137 Seiten.

Johann Rosenmüller gehört, wie bereits Scheibe, später Dr. Aug. Horneffer u. a. dargetan, als Instrumentalkomponist unbedingt zu den bedeutendsten seiner Zeit. Geboren um 162… zu Ölsnitz im Voigtlande, finden wir ihn 1640 als Studenten in Leipzig, 1642 als Kollaborator an der Thomasschule, 1651 als Organist an der Nikolaikirche daselbst mit den schönsten Aussichten auf die Zukunft, die er aber leider durch ein grobes Verbrechen zunichte machte, das ihn zuerst in den Kerker brachte und dann zur Flucht nach Hamburg und Italien bewog. 1674 wurde er von Venedig nach Wolffenbüttel als Hofkapellmeister berufen; 1684 starb er daselbst. (Riemann, Lexikon. 6. Aufl.)

Die 11 Kammersonaten, welche Karl Nef in diesem Bande aufs neue veröffentlicht, ist eine durchaus nicht zu unterschätzende …quelle für das Studium der Entwicklung unserer deutschen Sonaten- bezw. Symphoniekompositionen. Sie schlagen bereits in das Gebiet der Or- ein, weisen den Weg zu größerer Abwechslung und reicherer Gliederung organisch verbundener Kompositionsformen bis hinauf zur Symphonie und lassen neben den Streich- auch bereits die Blasinstrumente beliebig Platz finden, wenn sie gleich zunächst für 5 Streichinstrumente mit Basso continuo gedacht sind.

Dem Herausgeber gebührt recht großer Dank für seine unverdrossene Mühewaltung.

Abdruck der Titel von den 2 Kompositionen nachtragen:

1. Das Leyden und Sterben unsers HERRN und Heylandes Jesu Christi, nach dem heiligen Matthaeo. In eine recitierende Harmoni von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem Basso Continuo gesetzet; Worinnen zur erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet, und dem Texte accomodiret werden. von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestallten Capell-Meister in Preußen, Johanne Sebastiani, Vinariâ Thuringo. Königsberg, Gedruckt durch Friedrich Reusnern, 1672. In Verlegung des Authoris.

2. Passio, Domini Nostri Jesu Christi secundum Evang: Matthaeum con et sine stroment: Oder das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi, Nach dem hl. Evangelisten Matthäo; Gesetzet (Mit 5 Strom: in denen Ritornellen. 5 Voc. zu den Chören. Person: Christi mit 2 Violdig. over Bratz: Persona Evangelist mit 2 Bratz: und die übrigen Personae Solo etc. Und ohne Instrumenten Musikalisch abgesungen: von Dero zu Schleßwig, Holstein Regierenden Hochfürstl. Durchläuchtigkeit Capellmeister Joh. Theilen von Nauenburg-Lübeck, Gedruckt durch Seel: Gottfried Jägers Erben. Anno MDCLXXIII.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. **Denkmäler der Tonkunst in Bayern.** Veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern unter Leitung von Adolf Sandberger. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dritter Jahrgang. Zweiter Band. Ludwig Senfls Werke. Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Theod. Kroyer. Nebst einer Abhandlung über Senfls Geburtsort und Herkunft von Adolf Thürlings. 1903. CVIII und 170 Seiten.

Es ist unbedingt eine dankenswerte Tat, welche mit der Ausgabe dieses Bandes in Angriff genommen wurde: den größten deutschen Musiker der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Ludwig Senfl, unserer Zeit wieder näher zu bringen. Als Liederkomponist war der geniale Meister ja bereits seit längerem der Vergessenheit entrissen worden; inbezug auf seinen Lebensgang aber und auf seine umfangreiche Tätigkeit als Kirchenkomponist hat man bis jetzt nur wenig erfahren können. Gerade über diese beiden Punkte wollen nun die „bayerischen Denkmäler" neues Licht verbreiten.

Der Biographie Senfls sind in dem vorliegenden Bande nicht weniger als 77 Großfolioseiten gewidmet. Den Anfang bildet ein längerer Aufsatz von Prof. Dr. Adolf Thürlings in Bern über Geburtsort und Herkunft des Meisters. Das Resultat seiner Ausführungen (XV—XXVI) ist: Ludwig Senfl war der Sohn des Bernhard Senfly oder Sänffly, eines Sängers und „Motettisten" in Zürich. Dieser, aus Freiburg im Breisgau stammend, wurde am 30. Juli 1488 in das Züricher Bürgerrecht aufgenommen. Demzufolge ist auch der Sohn als Züricher anzusehen, sei es nun, daß derselbe hier oder in Basel geboren wurde. Jedenfalls muß man seine Geburtszeit zwischen 1489 und 1493 ansetzen*)

Gewiß ist, daß er den Unterricht in Gesang und Kompositionslehre von Heinrich Isaac, dem „Hofkomponisten" des Kaisers Maximilian I. zu Wien, erhielt (etwa zwischen 1497 und 1502), sowie daß er, nachdem Isaac 1515 die erbetene Entlassung aus seinem Amte erhalten, von dem genannten Kaiser an Isaacs Stelle zuerst provisorisch, nach des letzteren Tode aber, also spätestens 1517, definitiv als Hofkomponist angestellt wurde. Er blieb indes nicht lange in dieser Stellung, sondern wurde schon unter dem 19. November 1520 von Kaiser Karl V. entlassen, und zwar mit 50 fl. rhein. Provision auf das Zisterzienserstift Engelhardszell in Österreich o. d. Enns. Daß Senfl sich von Wien nach München gewendet habe, darf wohl als sicher angenommen werden; jedenfalls hatte er dort um 1523 bereits festen Fuß gefaßt und war allenthalben als fleißiger Komponist bekannt. Auch die Zeit seiner Berufung an den Hof Herzog Wilhelms IV. läßt sich nicht genau bestimmen; es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß er von diesem Fürsten als Hofkomponist (Symphonista, Musicus intonator u. dgl.) angestellt war. Seine Beziehungen zu Luther werden durch die entschieden allzu weitschweifigen Erörterungen des Herausgebers bei weitem nicht unwidersprechlich aufgeklärt: möglich, daß Senfl auch innerlich Sympathien für Luther, ja sogar für seine Lehre hegte; von einem Bruche mit der katholischen Kirche ist nichts erwiesen. Sein Todesjahr fällt in die Zeit zwischen 1540 und 1556 — ein hübscher Spielraum für weitere Forschung!

Die Reihe von kirchenmusikalischen Kompositionen, welche der Band uns neu vermittelt, zerfällt in zwei Abteilungen: A. 8 Magnificat (Nürnberg, 1537) in den acht Kirchentonarten zu 2—5 Stimmen*). Senfl komponiert nur die geraden Verse (2, 4 usw.) und entwickelt darin eine Beherrschung der kontrapunktischen Kunstformen, die Staunen erregt; manche Stellen sind von einer so vollendeten Schönheit, daß man unwillkürlich an die Morgenröte denkt, welche dem Glanze der langsam aufsteigenden Sonne eines Palestrina oder Orlando vorausleuchtet. Die andere Abteilung B. umfaßt Motetten und motettenartige Tonsätze mit lateinischen Texten, nämlich zwei zweistimmige, (Ego ipse consolabor vos, Patris etiam insonuit), 3 dreistimmige (Ps. Laudate Dominum omnes gentes), 11 vierstimmige (Laudate Dominum omnes gentes, 2 Asperges me, Quinque salutationes, 2 Beati omnes qui timent, Christe qui lux es, Collegerunt Pontifices, Cum aegrotasset Job, 2 Deus in adjutorium), endlich eine fünf- und eine sechsstimmige Komposition des Psalmes Laudate Dominum omnes gentes — im ganzen also 18 Nummern, von denen nahezu alle die nämliche Charakterisierung verdienen, mit welcher wir die Magni-

*) Der Herausgeber stellt mit gutem Grunde fest, daß der äußerste Termin für Senfls Geburt das Jahr 1485 sei.

*) Die Bemerkung des Herausgebers (S. LXXXI), daß das Canticum „Magnificat" rituell unter die Vesperæ de Dominica (Commemorationes communes) eingereiht sei, beruht auf einem Irrtum. In der katholischen Kirche bildet das Magnificat einen wesentlichen Bestandteil jeder Vesper; die Commemorationes communes — aus einer Anzahl Antiphonen, Versikeln und Orationen bestehend — sind nur ein accidens für bestimmte Tage.

ficat bedenken mußten; für einzelne Nummern möchten wir unser Urteil am liebsten noch glänzender gestalten. Mehrere von ihnen bieten großes Interesse durch die streng als Cantus firmus beibehaltene Choralmelodie, welche von den übrigen Stimmen bald mehr oder weniger reich, bald einfacher oder kunstvoller umwoben wird. Aufgefallen ist uns Seite 153 (Secunda pars, Cantus, Takt 12) die Auslassung des Wortes si, die wohl auf ein Versehen zurückzuführen sein dürfte. Wir gestatten uns, die nach unserer Ansicht natürlichste Korrektur hieher zu setzen:

po - pu - li, si

est do - - lor.

Dem Herausgeber zollen wir angesichts dessen, was er uns geboten, angesichts des tiefen Verständnisses, das er bei Lösung seiner Aufgabe bekundet hat, endlich angesichts des immensen Fleißes bei der Bearbeitung dieses Bandes unsere größte Hochachtung. Möchten nur so schöne Leistungen nicht durch Bemerkungen getrübt werden, wie S. XXXIV Zeile 19 sich eine findet und denen man in allgemein wissenschaftlichen Werken so ungern begegnet!

Vierter Jahrgang. Erster Band. Orgelkompositionen von Johann Pachelbel (1653—1706) nebst beigefügten Stücken von W. H. Pachelbel (1686—1764). Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert. 1903. XXVI und 164 Seiten.

Die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" haben bereits im I. Bande des II. Jahrganges J. Pachelbels ausgewählte Klavierwerke samt 3 Stücken von dessen Sohn W. Hieronymus in mustergiltiger Redaktion durch Professor Dr. Max Seiffert publiziert (vgl. K. M. Jahrbuch 1903 S. 153 f.). Hier vermittelt uns derselbe Gelehrte mit der gleichen wissenschaftlichen Gründlichkeit die Orgelkompositionen von Joh. Pachelbel. Er gliedert dieselben fachgemäß in zwei Teile: I. Präludien, Tokkaten, Fantasien, Fugen, Ricercari, II. Choralbearbeitungen. Für den Kenner bedarf es wohl kaum einer besonderen Bemerkung, daß manche von diesen neu gedruckten Stücken heutzutage nicht mehr gut verwendbar sind; anderseits ist in denselben doch recht viel enthalten, was zu gründlichem Studium und praktischer Verwendung Anregung geben kann und muß. Auf alle Fälle ist der Band für die Geschichte des Orgelspieles von der größten Bedeutung. Dem Ganzen sind 2 Orgelstücke von Pachelbels Sohn W. Hieronymus beigefügt. Ein Anhang bringt deren noch 6 von Pachelbel selbst in moderner Form zum praktischen Gebrauche eingerichtet. Bei diesen 6 Nummern wäre unserer Ansicht nach ein Hinweis auf die betreffenden Nummern im Werke selbst angezeigt gewesen.

Vierter Jahrgang. Zweiter Band. Ausgewählte Werke von Christian Ehrbach (um 1570—1635). Erster Teil. Werke für Orgel und Klavier. Werke Hans Leo Haßlers (1564—1612). Erster Teil. Werke für Orgel und Klavier. Mit beigefügten Stücken von Jakob Haßler (geb. 1565). Eingeleitet und herausgegeben von Ernst von Werra. 1903. XLII und 158 Seiten.

Wenn es nicht schon allenthalben bekannt wäre, mit welch enormem Fleiße unser hochverehrter Freund E. v. Werra seine literarischen Produkte auszuarbeiten gewohnt ist, so würde dieser Band für dessen echt wissenschaftliche Akkuratesse den vollgültigen Beweis erbringen.

Um gleich auf die Forschungsergebnisse des gelehrten Herausgebers bezüglich Christian Erbachs einzugehen, so ist es gewiß, daß der letztere in dem zwischen Bingerbrück und Mainz gelegenen Gaualgesheim geboren wurde, und zwar spätestens 1573; jedenfalls muß sein Geburtsjahr zwischen 1569 und 1573 liegen. Im übrigen ist Erbachs Jugend in Dunkel gehüllt. Wir wissen nur, daß er von Kindheit auf der Musik ergeben war. 1596 tritt er in Victorinus Thesaurus (München, bei Ad. Berg) zum erstenmal mit einer 5stimmigen Litanei als Komponist hervor. Bereits damals erfreute er sich der Gunst des Fuggerschen Hauses, dem er gar manche Wohltat verdankte. Als Hans Leo Haßler sich von Augsburg nach Nürnberg wandte, bewarb sich Erbach 1602 um die vakant gewordene Organistenstelle, die er auch erhielt. Trotz dieser neuen Tätigkeit blieb er aber nach wie vor in Fuggerschen Diensten bis 1615, wo Max Fugger starb und er sein bisher bezogenes Gnadengeld verlor. Die weiteren Jahre verbrachte Erbach in städtischen Diensten und starb dann 1635, wahrscheinlich im Frühjahre. Bei den Zeitgenossen stand er in hohem Rufe; wenn seine Meisterschaft in der Komposition zunächst für Orgel bis in die allerjüngste Zeit soviel wie ganz der Vergessenheit anheimfiel, so teilt er hierin nur das Schicksal vieler anderer großen Männer und es muß den Freund echter Musik wohl herzlich freuen, daß die Gegenwart auch seiner und seiner Werke wieder gedenkt. Tatsächlich ist

es bereits ein ansehnliches Monument, das ihm in diesem Bande gesetzt wird: enthält derselbe doch nicht weniger als 17 Kompositionen für Orgel oder Klavier aus seiner Hand, alle in gewissenhafter Reproduktion und mit vortrefflichen Erläuterungen. 12 davon gehören der Form des Ricercars an, welches Erbach mit besonderer Vorliebe pflegte.

Neben dieser ersten Abteilung der Werke von Chr. Erbach ist den Orgel- bezw. Klavierkompositionen Hans Leo Haßlers ein großer Raum des Bandes zur Verfügung gestellt worden. Eine Biographie dieses „unsers herrlichen deutschen Meisters," wie der alte Schrems ihn nannte, verspricht Dr. Sandberger für den nächsten Band; von den eben genannten Kompositionen bietet uns Werras unermüdeter Fleiß 16 Nummern, darunter die Hälfte wieder Ricercare. Außerdem sind noch ein Ricercar und eine Tokkata von Jakob Haßler, einem Bruder des Hans Leo, und in einem Anhange noch fünf Stücke für Orgel beigefügt, die unter den 16 angeführten bereits enthalten, aber für modernen Gebrauch eingerichtet sind, nämlich 3 Ricercare von Erbach und 2 Kompositionen H. L. Haßlers.

Wirft so der musikalische Inhalt dieses Bandes helles Licht in das Dunkel, das über der Vergangenheit der beiden großen Meister vielfach noch schwebte, so bieten anderseits das Vorwort und der damit zusammenhängende Revisionsbericht soviel des Interessanten und Beachtenswerten, daß man ohne Bedenken sagen kann: Hier haben Wissenschaft und Kunst der Vergangenheit einen Kranz gewunden, dessen Blätter und Blüten jedermann erfreuen müssen.

Lyra, † Justus Wilh., Dr. Martin Luthers Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes in ihren liturgischen und musikalischen Bestandteilen nach der Wittenberger Originalausgabe von 1526 erläutert aus dem System des Gregorianischen Gesanges. Mit prinzipiellen Erörterungen über liturgische Melodien und Psalmodie, sowie mit musikalischen Beilagen. Herausgegeben von Dr. theol. Max Herold, Dekan und Kirchenrat in Neustadt a. A. Gütersloh, 1904. C. Bertelsmann. 8°. VIII und 192 Seiten.

Wie uns der Titel besagt, war es dem Verfasser (gestorben als Pastor primarius zu Gehrden bei Hannover am 30. Dezember 1882) bei Abfassung dieser Schrift neben dem liturgischen Gesichtspunkte hauptsächlich darum zu tun, den Zusammenhang des musikalischen Inhaltes der „Deutschen Messe" Luthers mit dem System des Gregorianischen Gesanges darzulegen, mit anderen Worten: den Beweis zu erbringen, daß Luthers Bestrebungen auf dem Gebiete der gottesdienstlichen Musik weit mehr konservativer Natur waren, als später vielfach angenommen wurde.

Um diesen Beweis auf einem möglichst festen Fundamente aufzubauen, beginnt Lyra, unstreitig ein sehr gründlich gebildeter Musiker, von S. 1—32 mit einer längeren Abhandlung über die historische Entwicklung der Tonkunst seit der Zeit des griechischen und römischen Altertums, über Rhythmus, Sprachmelodie usw. Er gelangt in diesen, unser Interesse spannenden Ausführungen, deren Stil aber hier wie sonst die wünschenswerte Klarheit vielfach arg vermissen läßt, zu dem Ergebnisse, daß der freie Rhythmus des Gregorianischen Chorals samt dessen reiner Diatonik die geeignetste Form für kirchlichen Einzel- und Wechselgesang seien.

Die Seiten 33—104 befassen sich mit dem eigentlichen Thema, der „Deutschen Messe und Ordnung Gottesdiensts" von Dr. M. Luther, gedruckt zu Wittenberg 1526. Hier werden an der Hand der neuen Liturgie die sämtlichen einschlägigen Gesänge vorgeführt: Introitus, Kyrie und Kollekte, Epistel, deutsches Kirchenlied, Evangelium, Kredo usw. und die Grundsätze festgestellt, nach welchen Luther bei Abfassung bezw. Anordnung derselben vorgegangen ist. Daß diese Grundsätze sich aufs engste an das System unseres Chorals anschließen, davon überzeugt schon ein flüchtiger Blick auf die Tonarten und den Bau der Gesänge, von denen manche teils in einzelnen Partien, teils soviel wie ganz der katholischen Liturgie entnommen sind. Am deutlichsten zeigt sich das an dem vom Offiziator intonierten Credo, welches sich von der ersten Credo-Melodie der Editio Medicaea im wesentlichsten fast gar nicht unterscheidet; größere Abweichungen haben ihren Grund lediglich in der Akkomodation des deutschen Textes. Die Präfation, welche Luther von seiner „Messe" ausschloß, hat sich gleichwohl in den Kirchenordnungen von Hannover, Osnabrück sowie im Lüneburgischen beinahe unversehrt erhalten; wenigstens stimmt sie mit den damals gebräuchlichen Missalien von Köln, Münster und Osnabrück überein. Man darf indes nicht glauben, bei Luther figurenreichen, rhythmisch vielgliederigen Melodien zu begegnen: was die „Deutsche Messe" bietet, ist fast ausnahmslos syllabischer Gesang. Mit Genugtuung konstatieren wir, daß die Wahrheitsliebe unseres Autors keinen Anstand genommen hat, die nunmehr auch anderwärts über jeden Zweifel erhobene Behauptung anzuerkennen, daß in den Gottesdienst der lutherischen Gemeinden eine ganze Anzahl ursprünglich rein katholischer deutscher Kirchenlieder übergegangen ist.



Die dritte Abteilung (S. 105—159) beschäftigt sich mit den Prinzipien, welche für die Begleitung des liturgischen Gesanges geltend zu machen sind, mit der Charakteristik der acht Psalmtöne und der Psalmodie selbst. Uns hat das Studium gerade dieser Partie weitaus am meisten interessiert. Der Verfasser führt uns hier allerdings sehr rauhe und dornenreiche Wege; was er uns aber zeigt, überrascht von Punkt zu Punkt gewaltiger — und zwar ist es nicht bloß die echt wissenschaftliche Gründlichkeit, was hier so unmittelbar anziehend wirkt, sondern auch und ganz besonders der warme Ton innerster und ehrlichster Überzeugung. Diese beiden Vorzüge leuchten übrigens durch die ganze Schrift: sie sind es auch, die uns im Zusammenhange mit seinen kerngesunden musikalischen Anschauungen über manches hinweg sehen lassen, was nicht zur Sache gehört, den Katholiken aber beleidigt.

Ein Anhang (S. 160—192) bringt noch zahlreiche Beispiele von Begleitung des kirchlichen Gesanges, darunter sogar ein paar abschreckende, welche zeigen sollen, wie es nicht gemacht werden darf. —

Mit allem und jedem, was den musikalischen Teil der Erörterungen Lyras betrifft — und das sind 9/10 seiner Schrift —, können wir freilich nicht einverstanden sein. So müßte z. B. seine Verteidigung der Diesis im Choral unbedingt zurückgewiesen werden, da diese ja im grellsten Gegensatze zur Diatonik eben jenes Gesanges, ja zu den prinzipiellen Äußerungen des Verfassers selbst steht. Andere Partien sind in der Zeit seit Abfassung des Werkes (1861!) in völlig neues Licht gerückt worden, ihre Behandlung also veraltet. Die ständige Berufung auf Wollersheim („Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choralgesanges. Paderborn, 1858. Zweite Auflage) hat ebenfalls manche Ansicht zutage gefördert, die heutzutage kein Mensch mehr festhalten kann. Gegenüber solchen Mängeln erweist sich der Hinweis auf die seit 1861 erschienene einschlägige Literatur, den der Herausgeber beigefügt hat, als unzureichend und hätte es der Pietät zum mindesten keinen Abbruch getan, wenn vor Publikation der Schrift die betreffenden Stellen einer Umarbeitung unterzogen worden wären.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Herausgegeben mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht unter Leitung von Guido Adler. — Wien, Artaria & Ko. — Großfolio.

Kaum ein Jahr nach Einsetzung der Kommission zur Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst", nämlich schon 1893, erfolgte in Wien die Gründung der „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich." Das große Unternehmen gedieh, dank der verständnisvollen und umsichtigen Leitung des Universitätsprofessors Dr. Guido Adler, in der erfreulichsten Weise. Der Inhalt ist musik-historisch und rein musikalisch hochbedeutsam; die äußere Ausstattung wahrhaft monumental; der von der Firma Jos. Eberle & Ko. in Wien besorgte herrliche Druck geradezu mustergültig.

I. Band. Erste Hälfte. Joh. Joseph Fux. Messen. Herausgegeben von Johannes Evangelist Habert und Gustav Adolf Gloßner. — 1. Missa SS. Trinitatis. 2. Missa S. Caroli (Canonica). 3. Missa Quadragesimalis. 4. Missa Purificationis. — 1894. — XI. und 143 Seiten.

Würdiger hätte die Reihe dieser Denkmäler wohl nicht leicht eröffnet werden können als mit der Publikation der vier im Titel genannten Messen von Johann Joseph Fux, dem Hofkomponisten und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. in den Jahren 1698—1740*). Als Theoretiker wie als Kirchenkomponist gerade in der Mitte stehend zwischen der altklassischen Periode Palestrinas und seiner Schule einerseits und der modernen, mehr und mehr der Instrumentalmusik zustrebenden Richtung anderseits, schauen wir an ihm so recht den Typus konservativer Richtung in der Kunst, die bei aller Festigkeit im Auftreten für das bewährte Alte nie und nirgends dem berechtigten Fortschritte der Neuzeit wehrt.

Dieses musikalische Leben und Streben zeigen uns auch die vier Messen, von denen nur die zweite, Messa di San Carlo, besser bekannt unter dem Namen Missa canonica und zwischen 1712 und 1718 komponiert, in Druck erschien, während die übrigen drei bisher Manuskript geblieben und nur durch Kopien verbreitet worden sind.

Um gleich bei der Missa canonica (S. 65 ff.) stehen zu bleiben, so beabsichtigte Fux damit nicht weniger als den Beweis zu liefern, daß die alte Kunst (er meint die Polyphonie Palestrinas) noch keineswegs verloren gegangen sei. In der Tat enthält die Komposition, vierstimmig für S. A. T. B. geschrieben, eine Unmenge großer Klangschönheiten, wenn auch freilich nicht zu leugnen ist, daß sie mit dem strengen Palestrinastil im großen und ganzen

*) Fux ward geboren zu Hirtenfeld bei St. Marein in Steyermark im Jahre 1660 und starb am 14. Februar 1741 in Wien.



nur äußerlich zusammenhängt. Immerhin entfaltet Fux in derselben einen Reichtum von kontrapunktischer Kunst, der Staunen erregt, wie denn auch die durchgehends verwendete Form des Canon der Messe den Namen „canonica“ erwarb. Sie wäre wirklich einer Neubelebung durch unsere Kirchenchöre wert.

Dieser Messe ähnlich ist die andere vierstimmige, „Missa Quadragesimalis“ benannt (S. 89 ff.). Da sie ein Gloria enthält, so kann das Wort „Quadragesimalis“ sich jedenfalls nicht auf die Sonntage der Fastenzeit, sondern nur auf die in letztere einfallenden Feste beziehen. Die Komposition ist gleichfalls durchweg polyphon und mit großer Meisterschaft ausgearbeitet; sie trägt ausgesprochen kirchlichen Charakter.

Von den zwei instrumentierten Messen des Bandes ist die erstere, Missa octo vocum SSmæ Trinitatis (S. 1 ff.), im großen Stile angelegt und mit sechs Streich- und drei Blechinstrumenten ausgestattet. In ihr liegt außer einer ungewöhnlichen Entfaltung von Kunstformen der verschiedensten Art eine Stimmung so hoch feierlich und ergreifend, wie wir sie noch selten, auch die allerbesten Komponisten nicht ausgenommen, gefunden haben. Freilich werden zwei Punkte ihrer Einführung auf unseren Chören immer entgegenstehen; einerseits die sehr bedeutenden Schwierigkeiten, welche die Sänger namentlich in rhythmischer Beziehung zu überwinden haben, anderseits die allzulange Ausdehnung mancher Teile, die an sich schon unkirchlich ist.

Einfacher erscheint die „Missa Purificationis“ (S. 112 ff.) sowohl in bezug auf Stimmenzahl als auch hinsichtlich der Instrumentation. Da sie dabei nirgends den künstlerisch hohen Standpunkt verläßt, den der Autor nun einmal behauptet, und den kirchlichen Vorschriften nirgends zu nahe tritt, möchten wir sie strebsamen Chören mit guter Instrumentalmusik wirklich von Herzen zur Aufnahme in ihr Repertoir empfehlen.

Was Fux im Gradus lehrt, „daß die Melodie dem Text gemäß gesetzt werden soll, daß der Komponist den Text gleichsam einkleiden und daher auf die Bedeutung und den Ausdruck desselben sehen soll, damit die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen, sondern auch zu reden scheine,“ das übt er in so mancher eigenen Komposition selbst aus. Man wird selten so ausdrucksvolle, dem Text entsprechende Themen finden wie hier; so erscheint auch seine Kunst der Nachahmung in einer Natürlichkeit und Ungezwungenheit, wie wir sie nur bei den größten Meistern finden (X).

Den beiden gelehrten Herausgebern gebührt innigster Dank.

I. Band. Zweite Hälfte. Georg Muffat. **Florilegium primum** für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Klavierauszug herausgegeben von Heinrich Rietsch. — 1894. — X und 146 Seiten.

Georg Muffat (gest. zu Passau am 23. Februar 1704) ist eine für die Geschichte der Musik immerhin bedeutsame Erscheinung. Nicht nur daß er das kirchliche Orgelspiel in Süddeutschland zu hoher Blüte brachte, hat er auch in bezug auf die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik Großes geleistet. Das zeigt ein Blick auf sein Florilegium, dessen erster Teil Dr. Heinrich Rietsch hier mit großer Sachkenntnis und künstlerischer Pietät zum Neudruck gebracht hat. Das Werk entstand während der Zeit, wo Muffat noch „adjutante di camera“ beim Erzbischof in Salzburg war, also in der Zeit von 1690. Es besteht aus fünfzig Stücken, meist Tänzen von gedrungener Kürze, die nach Tonarten zu sieben Partien zusammengelegt und fast durchgeh.nd real fünfstimmig geschrieben sind, jedoch auch vierstimmige Ausführung zulassen. Sie zeichnen sich fast alle durch seltenen Reichtum an Erfindung und prächtige, mitunter ganz überraschend schöne Klangwirkung aus. So erscheinen sie uns nicht nur als vorzügliches Studienmaterial, sondern auch als Werke, die es verdienten, daß die Gegenwart sie wieder ins praktische Musikleben zurückriefe.

II. Band. Erste Hälfte. Joh. Joseph Fux. **Motetten**. Erste Abteilung. 27 Motetten für 4 oder 5 Singstimmen allein, oder mit Orgel und Instrumentalbegleitung a capella. Herausgegeben von Johannes Evangelist Habert. — 1895. — VIII und 100 Seiten.

Die 27 Motetten, deren Aufnahme in diesen Band wir dem unsagbar fleißigen Gmundener Chorregenten Habert (geboren 18. Oktober 1833, gest. 1. September 1896) verdanken, erscheinen mit Ausnahme der Nummern 2, 8 und 10 hier zum erstenmal in Druck. Die Nummern 2 und 10 hat Fux selbst als Beispiele in seinen „Gradus“ aufgenommen, 8 und 2 finden sich im II. Bande der „Musica divina“. Die Redaktion ist äußerst vorsichtig zu Werke gegangen; dafür zeugen Vorwort und Revisionsbericht.

Was den inneren Wert der Motetten anbelangt, so unterschreiben wir vollständig, was Habert S. V. f. sagt: „Hier zeigt sich Fux auch als großer Meister in der Beherrschung



der älteren Motettenform à la Palestrina. Das ist zu erkennen aus der Erfindung charakteristischer Motive, ihrer kunstvollen Verarbeitung und Verbindung; es ist aber auch zu erkennen aus der geistigen Durcharbeitung, aus welcher die dem Texte entsprechende Stimmung spricht."

Dem Texte nach verteilen sich die Motetten folgendermassen: 14 für die Adventzeit, 4 für die Fastenzeit, 1 für den Quatemberfreitag nach Pfingsten, 3 für das Requiem, 3 für Feste aus dem Commune Sanctorum und 2 für das Asperges me.

Von hohem Interesse ist es, daß Kompositionen von der Art der hier besprochenen gleich einer Unzahl anderer aus dem 15., 16., 17. Jahrhundert den unumstößlichen Beweis liefern, daß damals die sogenannten wechselnden Gesänge der hl. Messe überall gesungen wurden, sei es nun ein- oder mehrstimmig.

Wir hoffen nicht irre zu gehen, wenn wir mit Habert uns der Hoffnung hingeben, daß diese Motetten besseren Chören gewiß sehr willkommen sein werden, „weil gerade an solchen Werken nichts weniger als Überfluß vorhanden ist, indem die Schätze aus früheren Jahrhunderten, mit wenigen Ausnahmen, noch vollständig in den Archiven ruhen; die modernen Arbeiten aber selten auf der künstlerisch hohen Stufe stehen, wie die vorliegenden Motetten von Fux."

II. Band. Zweite Hälfte. Georg Muffat. **Florilegium secundum** für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Klavierauszug herausgegeben von Heinrich Rietsch. — 1895. — XI und 251 Seiten.

Den Inhalt dieses zweiten Teiles von G. Muffats Florilegium bilden 62 Nummern, die sich ähnlich, wie wir oben gesehen haben, auf 8 Partien verteilen, größtenteils Tänze verschiedener Art in sich schließen und sämtlich zwischen 1691 und 1695, also in der Passauer Zeit des Meisters entstanden sind. Auch sie liefern den Beweis von der ganz ungewöhnlichen Begabung und Kunstfertigkeit des Autors und es wäre wirklich jammerschade, wenn der kostbare Schatz noch länger hätte vergraben bleiben müssen; aber auch dann, wenn er jetzt, da er so sorgfältig gehoben, nicht allenthalben freudig benützt würde zur Belebung des Verständnisses für die alte Kunst, der wir schließlich doch die neue verdanken und die in mancher Hinsicht diese neue schon wieder übertrifft. Von überaus großem Interesse ist die am Schlusse des Vorwortes beigefügte Muffat'sche Anleitung zur richtigen Vortragsweise dieser seiner Kompositionen.

III. Band. Erster Teil. Johann Stadlmayr. **Hymnen.** Herausgegeben von Johannes Ev. Habert. — 1896. — VII und 39 Seiten.

Die biographischen Nachrichten über Johann Stadlmayr sind äußerst beschränkt. Gewiß wissen wir nur, daß er in Freising geboren, 1603 bei dem Fürsterzbischof Wolfgang Theodor in Salzburg als „Musikus" angestellt und bereits 1607 Hofkapellmeister des Erzherzogs Maximilian in Innsbruck war. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, 12. Juli 1648.

Das schöne Werk, dessen erster Teil durch die Bemühungen des sel. Habert in diesem Bande neu gedruckt werden konnte, enthält Hymnen für die verschiedenen Feste des Kirchenjahres, und zwar im ersten Teile 34 zu 4 Stimmen a capella, im zweiten Teile 11 zu 4 und mehr Stimmen mit Instrumentalbegleitung für höhere Feste. Die 34 Hymnen des ersten Teiles, wie sie hier vorliegen, sind durchweg über den Choral komponiert. Eine Strophe ist im Choral zu singen oder kann mit der Orgel abgespielt werden, die anderen im vierstimmigen Chor. Sie sind daher in den Kirchentonarten komponiert und zeichnen sich aus durch eine ungemein knappe Form gegenüber den weiter ausgeführten Hymnen von Palestrina und anderen alten Meistern. Sie bekunden die außerordentliche kontrapunktische Gewandtheit Stadlmayrs durch die vielen kanonischen Nachahmungen der Choralmelodie. Schade, daß so wertvolle Arbeiten voraussichtlich auch jetzt noch größtenteils unberücksichtigt bleiben werden; sie verdienten es so sehr, daß wenigstens größere Chöre sich ihrer annähmen! Nicht ohne Grund schließt Habert sein schönes Vorwort mit dem freilich nicht mehr modernen Satze: „Die vorliegende Ausgabe ist besonders jenen Kunstjüngern zum Studium zu empfehlen, welche die Behandlung der Kirchentonarten und die Verwendung des Chorals als Cantus firmus erlernen wollen."

III. Band. Zweiter Teil. Marc Antonio Cesti. Il Pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt. (Mit 8 Illustrationen.) — 1896. — XXVI und 133 Seiten.

Unter den Festopern des 17. Jahrhunderts nimmt der „Pomo d'oro" eine weithin ragende Stellung ein. Als „Bühnenfestspiel" ersonnen und ausgeführt, stellt das Stück an alle dabei mitwirkenden Künste die größten Anforderungen. Der Librettist Sbarra sowohl als der Komponist Cesti verstanden aber auch in demselben trotz aller bunten Abwechslung der äußeren



Vorgänge, trotz aller prunkenden Fülle der Szenerien auch die Gefühlssaiten der handelnden Personen anzuschlagen, was man bekanntlich von hundert andern Opern jener Zeit nicht sagen kann. Gerade dieser Umstand verhilft auch unserer Festoper zu dauernder Bedeutung in der Geschichte der Kunst und rechtfertigt ihre Veröffentlichung in den Denkmälern. (V).

Musikalisch steht das Werk zweifellos auf einer bedeutenden Höhe. Namentlich die Chöre weisen eine ungewöhnliche Meisterschaft, zumal in der Stimmführung auf und mit Recht nennt Dr. Adler den Chorsatz Cestis geradezu klassisch. (XIX).

Leider sind von der Partitur außer dem Prolog nur noch der erste, zweite und vierte Akt erhalten; der dritte und fünfte dagegen fehlen, d. h. es sind von ihnen nur mehr die Texte vorhanden. Im vorliegenden Bande publiziert Dr. Adler vorerst Prolog und ersten Akt. Das dem Ganzen vorausgeschickte ausführliche Vorwort ist größter Beachtung wert.*)

III. Band. Dritter Teil. Gottlieb Muffat. **Componimenti musicali per il Cembalo.** Sechs Suiten und eine Ciaccona für Klavier. — 1896. — XXIV und 89 Seiten.

Gottlieb Muffat wurde 1690 in Passau geboren. Im Jahre 1711 begegnen wir ihm als Hofscholaren in Wien. Am 3. April 1717 wurde er zweiter Hoforganist, später rückte er auf die erste Organistenstelle vor, welche er bis 1763 bekleidete. Nachdem er 51 Jahre in Diensten bei Hof gestanden, genoß er noch 7 Jahre seine Pension und starb dann als achtzigjähriger Greis am 10. Dezember 1770 in Wien.

Die neue Ausgabe seiner „Componimenti“ (zum erstenmal wahrscheinlich 1739 herausgegeben) ist für die Geschichte der Suite von ganz hervorragender Bedeutung. Es sind 6 Partien, die wir geradeweg Suiten nennen dürfen, und 1 Ciaccona mit 38 Variationen. Wer den hohen inneren Wert dieser Kompositionen, speziell ihre große Verwandtschaft mit J. S. Bach, kennen lernen will, der lese und studiere das ausgezeichnete Vorwort des Herausgebers Guido Adler, der gegen den Schluß seiner ungemein belehrenden Ausführungen ganz richtig hervorhebt: „Mit Muffat und Bach hat die Suitenkunst ihren Höhepunkt erreicht. Seit der Zeit ihres Wirkens verfällt sie rapid. Wohl schuf eine Reihe geübter und gewandter Tonsetzer eine erkleckliche Menge von Suitenkompositionen und Einzelsätzen. Sie waren aber Manieristen und hatten nicht mehr das Ganze im Auge.“

IV. Band. Erster Teil. Johann Jakob Froberger: **Zwölf Toccaten, Sechs Phantasien, Sechs Canzonen, Acht Capriccios, Sechs Ricercare.** Für Orgel und Klavier. Mit zwei Reproduktionen der Originalhandschrift. — 1897. — 130 Seiten.

Der Gedanke, eine kritische Gesamtausgabe der Werke des berühmten Tonsetzers Johann Jakob Froberger in den österreichischen „Denkmälern“ zu veröffentlichen, mußte einem Gelehrten wie Prof. Dr. Guido Adler um so näher liegen, als ja Frobergers Leben und Schaffen mit der Musikgeschichte Wiens aufs innigste verknüpft erscheint.

Froberger, über dessen Geburt und Jugendzeit nichts bekannt ist, gehörte der kaiserlichen Hofmusikkapelle als Organist vom 1. Januar 1637 bis 30. September desselben Jahres an, wurde von Kaiser Ferdinand III. zum Zwecke künstlerischer Ausbildung zu dem berühmten Meister des Orgelspieles, Girolamo Frescobaldi nach Rom geschickt, war dann wieder Hoforganist vom 1. April 1641 bis Oktober 1645 und vom 1. April 1653 bis 30. Juni 1657. In der Zwischenzeit hielt er sich teils in Wien auf, teils unternahm er größere Reisen, bis er am 7. Mai 1667 das Zeitliche segnete. Aber nicht bloß äußerlich, auch durch innere Umstände ist der Meister mit der österreichischen wie der süddeutschen Musik überhaupt verwoben. „Seine Kompositionen wurden hier der Angelpunkt der Klavier- und Orgeltechnik und waren von so nachhaltiger Wirkung, daß sich selbst die Meister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer noch mehr an Froberger und seine direkten Gefolgsmänner anschlossen als an den großen Bach, der ebenfalls Frobergers Werke eifrig studiert und kopiert hatte.“ Endlich besitzt Wien den kostbarsten Schatz Frobergerscher Kompositionen in den drei den Kaisern Ferdinand III. und Leopold I. gewidmeten Autographen-Bänden.

Die sorgfältige Sichtung des vorhandenen Materials ergab, daß sich dasselbe am zweckmäßigsten auf drei Lieferungen verteilen lasse, von denen die erste und zweite Stücke enthalten, die sowohl für Orgel als auch für

*) Geboren um 1620 zu Arezzo, ward Cesti 1646 Kirchenkapellmeister in Florenz, 1660 Tenorist der päpstlichen Kapelle, 1666 bis 1669 Vizekapellmeister Kaiser Leopold I. in Wien und starb im letztgenannten Jahre zu Venedig. Für die u. a. auch von Riemann festgehaltene Annahme, Cesti sei Schüler von Carissimi in Rom gewesen, weiß Prof. Adler nicht einen einzigen triftigen Beleg zu finden.



Klavier zur Verwendung kommen können, während eine dritte Lieferung Klavierkompositionen separat enthalten soll.

So greife man denn froh zu dieser ersten Lieferung und erfreue sich an den hier vorgelegten Tonsätzen: gewiß wird man sich überzeugen, daß sie „sowohl Organisten als Klavierspielern zur Bereicherung ihres Repertoirs, zum Vergnügen sowie zur künstlerischen Bildung dienen werden. Die Geschichte der Musik kennt wenige Tonsetzer, die Gediegenheit und Anmut in einer Weise vereinen wie Froberger."

Die wahrhaft liebevolle Sorgfalt, mit welcher die Redaction dieses Bandes besorgt wurde, nötigt uns, sie eigens hervorzuheben.

IV. Band. Zweiter Teil. Marc. Antonio Cesti. Il Pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Zweiter bis fünfter Akt. (Mit 17 Illustrationen.) — 1897. — VI und 209 Seiten.

Enthält den 2. und 4. Akt sowie den Text vom 3. und 5. Akt. Vergl. oben III. Band, 2. Teil.

V. Band. Erster Teil. Heinrich Isaac. **Choralis Constantinus.** Erster Teil. **Graduale** in mehrstimmiger Bearbeitung. (A — Capella). Herausgegeben von Emil Bezecny und Walter Rabl. — 1898. — XV und 268 Seiten.

Heinrich Isaac war, wie die quellenmäßige Darstellung in der Einleitung (S. VII ff.) besagt, keineswegs deutscher Nationalität, vielmehr von Geburt ein Nieder-, genauer ein Flamländer. Er selbst nennt sich Ugonis de Flandria. Diesen lateinischen Namen setzt Milanese mit großer Wahrscheinlichkeit in den flämischen „Huygens" um. Die Zeit der Geburt des hochberühmten Altmeisters wird am besten um 1450 angesetzt. Von seinen Jugendschicksalen ist nichts bekannt; es muß aber sein Ruhm um 1480 schon sehr ausgebreitet gewesen sein, da ihn Lorenzo Magnifico von Medici aus Flandern damals an seinen Hof holen ließ. Zuerst fungierte er als Lehrer der herzoglichen Kinder, dann als Kapellmeister bei S. Giovanni, welche Stellung er später mit der gleichen an der Kirche S. Maria del Fiore vertauschte. Bald nach seiner Ankunft in Florenz dürfte er seinen Namen Huygens mit dem weniger barbarischen Isaac vertauscht haben, der wohl von irgend einem Mitglied seiner Familie herrührte. Von da heißt er lateinisch stets Henricus Isaac, italienisch Arrigo Isaac, auch wohl Arrigo tedesco, deutsch Heinrich Isaac; sein eigentlicher flämischer Name scheint ganz in Vergessenheit geraten zu sein. — Im Jahre 1489 ging er mit Empfehlungsschreiben Lorenzos nach Rom; doch dürfte er dort nicht lange geweilt haben, um wieder in Florenz Aufenthalt zu nehmen. Wahrscheinlich blieb er nun bis 1494. Um diese Zeit verließ er Florenz und Italien und begab sich nach Innsbruck, wo der kunstsinnige Kaiser Maximilian I. ihn, wahrscheinlich 1495, in seine Dienste aufnahm und zwar in die Augsburger Kapelle. 1497 am 3. April ernannte ihn der Kaiser zum Hofkomponisten. Als solcher war er nun niemals verpflichtet, dauernden Aufenthalt in der kaiserlichen Residenz zu nehmen; daher erklärt es sich leicht, daß Isaac auch jetzt noch zu wiederholten Malen für längere Zeit nach Italien reiste. So ist der Aufenthalt Isaacs in Florenz in den Jahren 1502, 1512 und 1514 bis 16 aktenmäßig belegt. Von der Gunst seines kaiserlichen Herrn sowie dem Wohlwollen der Mediceer gleichermaßen bestrahlt, verflossen dem hochgeehrten Meister die letzten Lebensjahre, bis er durch den Tod seinem Schüler L. Senfl in der Stellung eines Hofkomponisten Max I. Platz machte (er starb nicht vor 1516 und nicht nach 1517).

Das monumentale Werk Isaacs „Choralis Constantinus" hat seinen Namen zweifellos von dem in Konstanz eingeführten Choralgesange, der dem Ganzen als förmlicher Cantus firmus zugrunde liegt. Es zerfällt in drei große Teile, von denen der erste 1550, der zweite und dritte 1555 zu Nürnberg bei Hieronymus Formschneider gedruckt wurden.

Der erste Teil, welcher hier in neuer Ausgabe vorliegt, enthält die Offizien sämtlicher Sonntage des Kirchenjahres, des Dreifaltigkeitsfestes und Aschermittwoches, denen ein kurzes „Asperges me" vorangeht. Jedes der Offizien besteht aus einem Introitus, Alleluja mit Versikel und der Communio; für die Fastensonntage ist der Tractus komponiert. Dem Introitus und der Communio geht stets eine im Diskant stehende Choral-Intonation voraus; die erste Hälfte des dem Introitus angefügten Psalmverses besteht ebenfalls lediglich in der Choralmelodie.*) Mit unserer heutigen Liturgie stimmt freilich vieles im Texte nicht mehr überein.

*) Bei Herstellung dieser neuen Ausgabe wurde leider übersehen, daß der Psalmvers mit seiner Choral-Intonation nicht zum Graduale, sondern noch zum Introitus gehört; infolgedessen ist auch der Anfang des Alleluja mit Versikel durchgehends nicht kenntlich gemacht. Vergl. S. XI, Abs. 5.



Die hohe Bedeutung des Werkes liegt, wie die Herausgeber richtig bemerken, darin, daß es das erste bisher bekannte Offizienwerk in mehrstimmiger Bearbeitung war, das so große Vollständigkeit mit so hohem Kunstwert vereinigte. Bezüglich des letzteren ist wohl kaum ein Lobspruch übertrieben; die Behandlung der Choralmelodie als Fundament so großartiger kontrapunktischer Bauten wird ihresgleichen in der musikalischen Literatur jener Zeit nicht häufig finden. Der Stimmenzahl nach sind die Offizien zum weitaus größten Teil vierstimmig; es kommen aber auch zwei-, drei-, fünf- und sechsstimmige Sätze vor.

Für strebsame Jünger der hl. Kunst wäre hier so recht ein Arbeitsfeld zu ernsten Studien gegeben.

V. Band. Zweiter Teil. Heinrich Franz Biber. **Acht Violinsonaten mit ausgeführter Klavierbegleitung.** -- 1898. — XVII und 74 Seiten.

Heinrich Johann*) Franz Biber, dessen Namen seit seiner Erhebung in den Adelsstand das Prädikat „von Bibern" hinzugefügt wurde, war ein Künstler, dessen Werke kennen zu lernen auch in unserer Zeit eine dankenswerte Aufgabe ist (V). Er war geboren am 12. August 1644 in Wartenberg, einer kleinen Ortschaft zwischen Böhmisch-Leipa und Liebenau. Ende 1673 oder Anfang 1674 dürfte er nach Salzburg in erzbischöfliche Dienste gekommen sein. Zunächst „Musiker und Kammerdiener", wurde er am 12. Januar 1679 Vizekapellmeister, unter dem 7. Juli 1690 vom Kaiser in den rittermäßigen Adelsstand erhoben und am 6. März 1684 als Kapellmeister mit dem Titel eines fürsterzbischöflichen Truchseß ernannt. In dieser Stellung verblieb er bis zu seinem am 3. Mai 1704 erfolgten Tode.

Über sein musikalisches Können und Wirken gibt Dr. Adler im Vorwort Seite XI das folgende prägnante Urteil ab: „Bei aller Anerkennung seiner Beherrschung der verschiedenen Gattungen und Stilrichtungen seinerzeit unterliegt es doch keinem Zweifel, daß der Kern der kunsthistorischen Bedeutung Bibers in seinen Instrumentalwerken und vorzüglich in seinen Violinsonaten vom Jahre 1681 liegt." Diese letzteren wurden denn alsbald Lieblingsstücke der damaligen Kunstwelt und sie werden noch heute wahrhaft gebildeten Violinspielern große Freude bereiten, eine ernste Unterhaltung bieten und könnten manchem modernen Komponisten von Solostücken als Reinigungsbad dienen (XVII). Herr Joseph Labor, gegenwärtig wohl der beste Organist in Österreich, hat den Basso Continuo in bewunderungswürdiger Weise ausgeführt und dadurch der verdienstlichen Arbeit Adlers noch besonderen Glanz und erhöhte Brauchbarkeit verliehen.

*) Vgl. unten Band XII, 2. Teil, Anmerkung.

VI. Band. Erster Teil. Jakob Handl. **(Gallus.) Opus Musicum.** Mottettenwerk für das ganze Kirchenjahr. **I. Teil: Vom 1. Adventsonntag bis zum Sonntag Septuagesima.** Herausgegeben von Emil Bezecny und Joseph Mantuani. — 1899. — XXXVI und 183 Seiten.

Jakob Handl ist als Sohn von Eltern aus dem Gewerbe- oder Bauernstande, wahrscheinlich im Marktflecken Reisniz in Unterkrain, im Jahre 1550 geboren. Seine Elementarstudien erhielt er zweifelsohne im Zisterzienserstifte Sittich, dürfte weitere Studien in Fiume oder Triest gemacht haben und kam dann mit Empfehlungen des Sitticher Abtes Wolfgang Neff nach Niederösterreich, wo ein erster, längerer Aufenthalt und Verkehr mit dem Kapitularen Johann Rueff (Ruoff) von Melk nachweisbar sind. Von Melk, wo er wahrscheinlich der Kantorei angehörte, kam er, wohl als Altist im Knabenchore, an die Wiener Hofkapelle, welcher er 1574 noch angehörte (XIII).

In der Zeit von 1575—1579 hatte Gallus keinen festen Wohnsitz, sondern befand sich auf einer Künstler-Wanderschaft durch Niederösterreich, Mähren, Böhmen und Schlesien. In Breslau und Prag hat er sich nachweisbar längere Zeit aufgehalten. Auf diesen Reisen fand seine Ausbildung erst ihre sichere Vollendung, es traten aber schon da die ersten Früchte seiner Kunst zutage (XVIII).

Um 1579, spätestens aber im Juli 1580 wurde er Kapellmeister des Bischofs Ponolowsky zu Olmütz, blieb in dieser Stellung bis 26. Juli 1585 und wandte sich dann, um seine Kräfte ausschließlich der Vollendung seines Lebenswerkes, des Opus Musicum widmen zu können,*) nach Prag. Dort war er Kantor an der Kirche St. Johann am Ufer oder an der Furt, keineswegs aber und niemals kaiserlicher Kapellmeister. Er starb als treuer Sohn der Kirche und inniger Verehrer ihrer Liturgie zu Prag am 18. Juli 1591.

*) Außerdem schrieb er um jene Zeit noch drei Bände Madrigale, zusammen 53 Nummern, welche in den Jahren 1589 und 90 unter dem Titel „Moralia" erschienen; die Veröffentlichung weiterer 47 solcher Kompositionen erlebte er nicht mehr. Seine sonstigen Werke verzeichnet Dr. J. Mantuani in der Einleitung zu Band XII, 1. Teil.

Das große „Opus Musicum“, ein in seiner Art einzig dastehendes Werk, verdankt seine Entstehung dem Gedanken für die gesamte Liturgie des Kirchenjahres d. i. für alle Sonntage und Feste desselben Motetten über die jeweils hervorragendsten Texte aus dem Missale, dem Brevier, der Heil. Schrift usf. in verschiedenen Stimmenkombinationen zu veröffentlichen. Das Werk war von Anfang an auf 4 Bände berechnet, deren Drucklegung indes mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden war. Trotzdem gelang es, den ersten Teil 1586, den zweiten und dritten Teil 1587 und den vierten Teil 1591 zu veröffentlichen.

Um uns einen Begriff zu machen, von welcher Reichhaltigkeit das Werk ist, genügt ein Blick in den vorliegenden Band, der für die Adventzeit nicht weniger als 26 Nummern enthält; darunter 6 zu 4, 7 zu 5, 7 zu 6 und 6 zu 8 Stimmen. Für die Zeit vom Weihnachtsfeste bis Septuagesima zählen wir nicht weniger als 38 Motetten und zwar 1 zu 7, 8 zu 8, 1 zu 9, 2 zu 10, 2 zu 12 und 1 zu 16, überdies 8 zu 6, 7 zu 5 und 8 zu 4 Stimmen. Schon diese Zusammenstellung dürfte einen Hinweis darauf bieten, daß die eigentliche Stärke Handls in der größtmöglichen Vielstimmigkeit, besser ausgedrückt, im Doppelchor lag. Hier ist er so recht in seinem Elemente und wo andere gerne lauter Kraftstellen vermuten, dient ihm die Volltönigkeit häufig nur zum Ausdruck lieblichster Anmut und zartester Innigkeit. Daneben fehlt es freilich nicht an Stücken, deren Wucht schon beim bloßen Studium bis ins innerste Mark ergreift. Im allgemeinen stehen all die ebengenannten Kompositionen unserem heutigen Empfinden näher als die Werke der eigentlichen Klassiker des 16. Jahrhunderts. Das kommt, wie Bezecny sehr treffend bemerkt (182), von der freien Behandlung der Harmonik, von dem Durchbruch des Systems der alten Kirchentonarten, wie sie uns hier in zahlreichen Sätzen entgegentreten. Überhaupt läßt sich die Kompositionsweise Handls durchaus nicht immer als ideal in dem Sinne bezeichnen, wie wir das bei Palestrina und Vittoria gewohnt sind. Er war eben auch ein Kind seiner Zeit und seiner Umgebung. Beschränkt man übrigens das Urteil nicht auf einzelne Nummern dieses Bandes, sondern dehnt man dasselbe über dessen ganzen Inhalt aus, so findet man die Leistungen des Meisters in ihrer Klarheit, Wahrheit und Gemütstiefe so herrlich schön, daß man den hier unternommenen Neudruck nur mit warmem Dank gegen die verdienstvollen Herausgeber begrüßen kann.

VI. Band. Zweiter Teil. Joh. Jakob Froberger. **Suiten** für Klavier. — 1899. — XIV und 93 Seiten.

In diesem Bande publiziert Dr. Adler als zweite Lieferung der Kompositionen von J. J. Froberger nicht, wie wir erwartet hätten, den zweiten Teil der Werke für Klavier und Orgel (vgl. oben IV. Band, 1. Teil), sondern dessen eigentliche Klavierwerke, nämlich 28 Suiten nebst einer Sarabande und einer Gigue. Weit mehr als in den Orgelkompositionen lernen wir hier die Eigenart Frobergers kennen: das Klavier war entschieden seine Domäne; hier vermochte er sich am ungezwungensten zu bewegen, am genialsten zu erfinden, und was er auf diesem Gebiete schuf, überdauerte seine Orgelwerke um vieles. Da der Inhalt des Bandes unserm heutigen Empfinden näher liegt, als man etwa meinen könnte, so werden gute Klavierspieler, die Verständnis für ihre Kunst und deren Geschichte haben, sich auch an diesen Werken heute noch erfreuen; die gewöhnliche Sorte unserer Pianisten aber lasse die Hand davon!

VII. Jahrgang. Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl. Bearbeitet von Guido Adler und Oswald Koller. — 1900. — XXXIV und 294 Seiten.

Die „Trienter Codices“ sind 6 Manuskriptbände, welche aus dem 15. Jahrhundert stammen und zweifellos in Trient hergestellt wurden.*) Sie waren bis 1891 Eigentum des Trienter Domkapitels, wurden aber im genannten Jahre vom österreichischen Kultusministerium angekauft. Ihre Bedeutung für die Musikgeschichte läßt sich vorderhand noch gar nicht absehen; enthalten sie doch nicht weniger als 1585 Tonsätze geistlicher und weltlicher Art von 81 Komponisten des 15. Jahrhunderts, und zwar nicht bloß deutschen und italienischen, sondern auch französischen, niederländischen und englischen.

Es ist natürlich unmöglich, in dem wenn auch großen Raume der „Denkmäler“ die genannten Handschriften vollständig zu veröffent-

*) Dieselben wurden 1884 von Dr. F. X. Haberl im Kapitelarchiv in Trient entdeckt und zum ersten Male von demselben genauer beschrieben in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1. Jahrgang. Ein Sonderabdruck erschien 1885 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter dem allgemeinen Titel „Bausteine für Musikgeschichte von F. X. Haberl I. Wilhelm Du Fay“. 134 S. u. 2 Musikbeilagen. Von den 6 Codices ist l. c. 87—98 die Rede.



lichen; dazu würden 20 Jahrgänge erforderlich sein. Immerhin aber werden ab und zu Publikationen aus denselben stattfinden. Der vorliegende Band hat nun die Bestimmung, über den Inhalt der 6 Codices vorerst einen Überblick zu bieten. Diesem Zwecke dient neben dem sehr lesenswerten Vorworte des Leiters der Publikationen eine vortrefflich abgefaßte Einleitung, die sich über Geschichte, Notation, Tonarten, Texte u. dgl. verbreitet und überaus instruktiv ist. 9 fein gearbeitete Faksimile zeigen uns die Art und Weise der Notenschrift, wie sie sich in den Originalen findet, und gewähren zugleich einigen Einblick in die Unsumme von Arbeit, welche erforderlich war, nur um die Kompositionen zu entziffern und in Partitur zu bringen. Nun folgen die verschiedenen Inhaltsverzeichnisse, von denen ein jedes die 6 Codices umfaßt: 1. Textanfänge, 2. Komponisten, 3. Konkordanzen der Handschriften und Drucke aus den verschiedenen zu Rate gezogenen Archiven und Bibliotheken, 4. der außerordentlich interessante, in alter Notation hergestellte thematische Katalog. Jetzt endlich, Seite 81, beginnt der Abdruck der aus dem Gesamtinhalte ausgewählten 90 Tonsätze von verschiedenen Autoren: und hier wächst selbstverständlich unser Interesse mit jeder Nummer. Die Kompositionen haben größtenteils lateinischen, manche italienischen, französischen oder deutschen Text, gehören teils dem geistlichen, teils dem weltlichen Gebiete an und sind zwei- bis achtstimmig geschrieben, jedoch überwiegen die drei- und vierstimmigen. Auf die Eigenart derselben im besondern einzugehen, steht natürlich außer unserm Vermögen; wir müssen uns begnügen, auf den unschätzbaren Dienst hinzuweisen, welcher der musikalischen Forschung durch diese Publikation erwiesen ist. War bisher von Musikstücken aus dem 15. Jahrhundert noch recht weniges bekannt, so haben wir jetzt in Wirklichkeit einen ungeahnten Einblick in die Theorie und Praxis der Tonkünstler jener Periode gewonnen, welche der späteren Entwicklung mit soviel Fleiß vorgearbeitet und mit ihrer, wenn auch vielfach noch ziemlich naiven Kontrapunktik das Fundament gelegt haben zum großen Dome der klassischen Polyphonie. Zum erstenmal liegt uns in diesem Bande die Partitur einer vollständigen Messe von Dufay vor: trotz vieler Unbeholfenheit in der Stimmführung doch ein gewaltiges Zeugnis für die hervorragende Begabung ihres Autors.

Überschauen wir das Gesagte noch einmal mit flüchtigem Blick, so müssen wir die Publikation der beiden Musikgelehrten Dr. Adler und Professor Koller als ein geradezu epochemachendes Werk bezeichnen, und Theoretiker wie Komponisten, Forscher auf dem weiten Felde der Musikgeschichte wie strebsame Studierende kirchlicher oder profaner Tonkunst sind ihnen für ihre bewunderungswürdige Mühewaltung und staunenerregende Ausdauer den aufrichtigsten Dank und ungeteilte Anerkennung schuldig.

VIII. Jahrgang. Erster Teil. Andreas Hammerschmidt. **Dialogie** oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott. Erster Teil. Für Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung. Bearbeitet von A. W. Schmidt. — 1901. — XVII und 165 Seiten.

Andreas Hammerschmidt wurde geboren zu Brüx in Böhmen um 1612, wahrscheinlich als der Sohn eines protestantischen Sattlers, der 1626 nach Freiberg in Sachsen auswanderte. Hier erhielt Andreas 1635 die Organistenstelle, wurde 1639 in gleicher Diensteseigenschaft nach Zittau berufen und starb dort 1675. Er ist jedenfalls eine der bedeutsamsten Erscheinungen auf dem Gebiete der deutschen protestantischen Kirchenkomposition im 17. Jahrhundert. „Seine Werke waren in allen größeren Kantoreien Mittel- und Norddeutschlands verbreitet und werden noch heute oft gesungen" (XV).

Der im vorliegenden Bande neupublizierte erste Teil der Dialogie, den Hammerschmidt 1645 zu Dresden drucken ließ, erfuhr noch zu Lebzeiten des Autors zwei Auflagen: 1652 und 1669 — immerhin ein Zeichen für die Brauchbarkeit und Beliebtheit des Werkes zu damaliger Zeit. Es sind aber diese 22 Gesänge entschieden auch heute noch aller Beachtung wert. Größtenteils über biblische Texte nach der Übersetzung Luthers geschrieben, enthalten sie einen großen Reichtum von Klangschönheiten, der uns manche minderwertige Stelle gerne übersehen läßt. Die Stimmenzahl bewegt sich zwischen 2 und 4; jede Nummer ist mit Basso continuo versehen, der in dieser Ausgabe sehr hübsch ausgesetzt wurde; einzelne werden durch ein Vorspiel (Symphonia) für 2 Violinen, Basso und ev. Trombone eingeleitet. —

Beim protestantischen Gottesdienste und in geistlichen oder historischen Konzerten können diese Dialoge zweifellos recht vorteilhaft Verwendung finden — und insoferne hat der Neudruck neben der historischen auch eine praktische Bedeutung. Wenn aber der Herausgeber (Seite XV) die Ansicht ausspricht: „Da deutsche und lateinische (2) Texte sich im vorliegenden Bande befinden, so sind die Kompositionen auch für katholische Kirchenchöre verwendbar" — so müssen wir das mit Bedauern verneinen.



VIII. Jahrgang. Zweiter Teil. Joh. Pachelbel, 94 Kompositionen, zumeist Fugen über das **Magnificat** für Orgel oder Klavier. Bearbeitet von Hugo Botstiber und Max Seiffert. — 1901. — XVI und 107 Seiten.

Die Bezeichnung „Magnificat-Fugen" oder „Fugen über das Magnificat" hat ihren ersten Grund in der bereits im 16. Jahrhundert nachweisbaren Gewohnheit, bei der katholischen Vesper von dem Canticum Magnificat immer einen Vers vom Klerus singen, den andern Vers aber von der Orgel „abspielen" zu lassen, während die Geistlichkeit ihn still rezitierte. Aus diesen anfänglich ganz kurzen Zwischenspielen, Versetti genannt, entwickelte sich allmählich der Mißbrauch, das ganze Magnificat abzuspielen und von demselben nur mehr die Intonation zu singen. Daher kam es denn auch, daß diese Magnificat-Fugen wenigstens noch die Tonart beibehielten, in der das Canticum angestimmt wurde, wenn sie nicht — was immerhin noch das Bessere war — die Intonation selbst oder einen Teil derselben als Thema zur Grundlage hatten.

Die diesbezüglichen Arbeiten von Johann Pachelbel (geb. 1653, gest. 1706), wie sie der vorliegende Band vereint, erscheinen hier zum erstenmal vollständig und in übersichtlicher Ordnung. Es sind 94 Nummern, fast ausnahmslos Fugensätze von tüchtiger Faktur, die um so mehr Bewunderung verdienen, als sie, die Leistungen der Vorgänger und Zeitgenossen weit übertreffend, bereits die Ansätze zur dreiteiligen Fuge ersehen lassen. Für den Gebrauch bei den Gottesdiensten der katholischen Kirche eignet sich etwa die Hälfte der Fugen; die übrigen haben zu viel Klaviermäßiges an sich: ernstes Studium aber verdienten sie alle, namentlich seitens der Organisten und der Schüler des Kontrapunktes — für diese bildet der Band eine unschätzbare Gabe von seltener Anziehungskraft.

Anmerkung. Bezüglich der biographischen Notizen über Joh. Pachelbel vgl. K.-M. Jahrbuch 1903, S. 153.

IX. Jahrgang. Erster Teil. Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig. Bearbeitet: Der Text von Josef Schatz. Die Musik von Oswald Koller. — 1902. — XX und 233 Seiten.

Der erste Teil dieser großartigen Edition (S. 1—126) befaßt sich mit der literarischen Feststellung der Lieder Oswalds von Wolkenstein (geb. 1377, gest. 1445) und trägt infolgedessen durchaus germanistischen Charakter. Im zweiten Teile (S. 127—211) bietet Professor Oswald Koller die Reproduktion der einstimmigen Melodien sowie der zwei- und mehrstimmigen Tonsätze, wie sie der genannte Minnesänger nach Ausweis von 3 alten Handschriften erfunden hat. Am meisten Interesse gewinnen uns die einstimmigen Melodien ab und wir geben dem Leiter der Publikationen unbedingt recht, wenn er in der Vorbemerkung sagt, daß einzelne derselben wohl würdig sind, in den Melodienschatz unserer Zeit aufgenommen zu werden. Die mehrstimmigen Sätze haben unserer Ansicht nach insoferne keine geringe historische Bedeutung, als sie deutliche Proben der Kontrapunktik um 1500 geben. Den stattlichen Band schmücken drei wohlgelungene Bilder und vier prächtige Faksimile.

IX. Jahrgang. Zweiter Teil. Johann Joseph Fux. Mehrfach besetzte **Instrumentalwerke.** Zwei Kirchensonaten und zwei Ouverturen (Suiten). — 1902. — XI und 55 Seiten.

Wieder eine hochinteressante Publikation! 2 Kirchensonaten und 2 Ouvertüren des großen Meisters der Lehre vom Kontrapunkt, wie sollten sie nicht unsere Aufmerksamkeit im höchsten Grade beanspruchen? Daß Fux für Instrumente schreibt, mag ja weniger befremden; aber daß er reine Instrumentalsätze für kirchlichen Gebrauch komponiert, müßte uns gewiß auffällig sein, wenn wir nicht den Verfall der liturgischen Kirchenmusik schon vom Beginne des 18. Jahrhunderts an kennen würden. Anstatt Graduale und Offertorium nach Vorschrift zu singen, brachte man von dort an bis weit ins 19. Jahrhundert hinein sehr häufig sogenannte religiöse Instrumentalwerke zu Gehör — und diesem Zwecke dienten auch die an und für sich sehr schönen, kunstvollen zwei Sonaten, deren erste vierstimmig mit Orgel geschrieben ist, während die dreistimmige zweite nur Basso continuo als Begleitung aufweist. Die beiden Ouvertüren darf man sich nicht als solche im heutigen Stile vorstellen; sie haben vielmehr, wie das schon der Titel besagt, die Form der Suite: nach einem längeren Einleitungssatze folgen Menuett, Aria, Fuge, Gigue u. dgl. Diese Art der Ouvertüren war damals sehr beliebt; auch Händel hat solche zyklische Ouvertüren als Einleitung zu manchen seiner Oratorien verwendet (VIII). Die Besetzung der beiden hier neugedruckten Werke dieser Art ist eine reichere als jene der Sonaten: Fux verwendet hier außer 1—2 Oboen noch 3 Streichinstrumente, 1—2 Fagotte, Violone und Basso continuo. Die Aussetzung des letzteren besorgte in mustergültiger Weise



Dr. Karl Nawratil; die sehr schöne Einleitung schrieb Dr. Guido Adler. Des letzteren Bemühungen um die Redaktion dieses Bandes sind wieder recht dankenswert.

X. Jahrgang. Erster Teil. Orazio Benevoli. **Festmesse und Hymnus** zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628. Mit 53 Stimmen (16 Vokal- und 34 Instrumentalstimmen) nebst 2 Orgeln und Basso continuo. Mit einem Faksimile. — 1903. — XVIII und 104 Seiten.

Eine eingehende Beschreibung des Riesenwerkes zu liefern, das hier zum erstenmal im Druck erscheint, kann nicht die Aufgabe weniger Zeilen sein; wir wollen nur durch einen kurzen Überblick unsere Leser in den Stand setzen, sich von demselben eine Vorstellung zu machen. Da schauen wir uns denn zuerst die Partitur an. Sie zählt im Original nicht weniger als 54 (nicht 53, wie Adler S. XI sagt) Systeme: 16 Vokal-, 35 (nicht 34 Instrumental-, 2 Orgelstimmen und Basso continuo. Das sind 2 achtstimmige Gesangschöre, 2 sechsstimmige Geigenchöre, 1 sechsstimmiger Holzbläserchor, 3 Blechbläserchöre, (1 sieben-, 2 vierstimmig), 2 Pauken, 2 Orgeln und als Generalstimme Basso continuo. Dieses großartigen Apparates bediente sich der erst 26jährige Römer Orazio Benevoli,*) um der an ihn ergangenen Einladung gemäß zur Feier der Konsekration des Domes in Salzburg (25. September 1628) eine Festmesse und einen lateinischen Hymnus zu komponieren, der eigens für diesen Anlaß gedichtet worden war.

Gehen wir auf den Gehalt der beiden Kompositionen über, so müssen wir dieselben unumwunden als unvergängliche Muster des vielchörigen Stiles anerkennen. Schon die wunderbare Gruppierung erregt unser Staunen und ist nicht der letzte Faktor, der die Partitur so übersichtlich gestalten hilft. Es ist nicht eitles Blendwerk, was Benevoli hier schuf, sondern das Erzeugnis großer, imponierender, gewaltiger Kunst, namentlich staunenswerter kontrapunktischer Fertigkeit. Damit soll nicht gesagt sein, daß sich nirgends eine Schwäche finde. Im Gegenteil würde heutzutage wohl niemand im Ernste an eine Aufführung der Messe bei unserer Liturgie denken; eine solche würde schon wegen der Länge der einzelnen Teile unmöglich und unkirchlich sein. Aber außerhalb der Kirche, bei großen Musikfesten und ähnlichen Gelegenheiten könnte und sollte man sich einmal ernstlich daran machen, sie wieder zu Gehör zu bringen. Bisher dürfte sie wohl nur eine einzige Aufführung erlebt haben. „Der feinsinnige, zu früh verstorbene Salzburger Domkapellmeister Hupfauf (Peregrinus), sagt mit Recht in seiner „Geschichte des Capellhauses in Salzburg": ‚Es bedurfte selbst für tüchtige Fachmusiker eines jahrelangen Studiums, um solche Werke technisch zu bewältigen und um die allerschwierigsten melodisch-kontrapunktischen Gebilde der gesamten kirchenmusikalischen Literatur aller Zeiten und Zonen, wie das gigantische Tonwerk der Riesenmesse von Benevoli nur halbwegs korrekt auszuführen.' Ähnlich geartete Kirchenwerke unserer Zeit, wie das Requiem von Berlioz, die Graner Festmesse von Liszt, stehen bezüglich der kontrapunktischen Satztechnik und Vokalbehandlung weit zurück. Wenn die Modernen über mannigfaltigeren koloristischen Wechsel verfügen, ihre Farben vielfältiger untermischen, so versteht Benevoli die Massen strategisch besser anzuführen, die Details kontrapunktisch intrikater auszugestalten, die Figuren sorgfältiger zu verwenden. Diese ältere Kunst behält immer noch ihre Bedeutung, soweit die Instrumentaltechnik unserer Zeit auch vorgeschritten sein mag. Nicht jedes Vorschreiten ist ein Fortschritt. Bei voller Anerkennung gewisser Vorzüge unserer Technik bezüglich der Instrumentation bleibt der kunsthistorische Wert dieses älteren polychoren Stiles bestehen."

„Diese Ausgabe gibt weiteren Kreisen die Möglichkeit, solch eine Partitur kennen zu lernen. Es ist die erste Publikation solcher Art in der ganzen Musikliteratur. Während bisher vielstimmige Partituren, wie etwa die Graner Messe mit ihren 36 Systemen ein unhandliches Riesenformat hatten, bringt diese Publikation in dem gewöhnlichen Format unserer Denkmäler zum erstenmal 55 (nicht 54) Systeme, darunter 16 Singstimmen mit Text, je auf einer Seite zu deutlich übersichtlichem Abdrucke. Diese Leistung unseres heimischen Notendruckes sei daher von der Leitung dieser Publikationen gebührend gewürdigt."

Soweit Guido Adler in seiner ausgezeichnet geschriebenen Einleitung. Auch wir sprechen es mit vollster Überzeugung aus, daß die Druckleistung der Firma Joseph Eberle & Co. in Wien die höchste Anerkennung und ungeteiltes Lob verdient und daß die Gegenwart mit wirklicher Freude und begründetem Stolz auf solche Fortschritte der Technik blicken kann. Herrn Dr. Adler aber unsern tiefgefühlten Dank für diese einzig dastehende Publikation.

*) Orazio Benevoli war geboren zu Rom im Jahre 1602; von 1643—1645 lebte er als erzherzoglicher Hof-Musikus in Wien und Prag; 1646 wurde er Kapellmeister bei S. Maria Maggiore in Rom und noch im selben Jahre Leiter der vatikanischen Kapelle. Er starb zu Rom am 17. Juni 1672.

X. Jahrgang. Zweiter Teil. Johann Jakob Froberger. **Dreizehn Toccaten. Zehn Capriccios. Sieben Ricercare. Zwei Phantasien. Zwei Suiten und Suitensätze.** Schlußband der Ausgabe Froberger. — 1903. — VII und 128 Seiten.

Ähnlich dem zweiten Teile von Band IV finden sich hier 32 neue Stücke von Froberger, welche sowohl auf der Orgel als auch auf dem Klavier ausführbar sind, dazu in einem Anhange noch fünf weitere Tonsätze desselben Autors. Für den gottesdienstlichen Gebrauch in unsern Kirchen läßt sich freilich nicht alles verwenden; hier heißt es eben auch erst prüfen und dann wählen. Von großer Schönheit sind übrigens beinahe sämtliche Nummern und je öfter wir uns in dieselben vertiefen, um so besser gefallen sie uns. Soviel ist ja überhaupt gewiß, daß Froberger praktisch noch lange nicht jene Würdigung gefunden hat, die ihm theoretisch doch endlich einmal zuerkannt wurde: er war der erste eigentliche Klavierkomponist Deutschlands. Wir widerstehen der Versuchung, des näheren auf eine Würdigung seiner kompositorischen Tätigkeit und deren Einflusses auf Mit- und Nachwelt einzugehen; das hat der Herausgeber in seiner kurzen, aber ungemein gründlichen Einleitung allerbestens besorgt. Und nun denn die Gesamtausgabe der Werke Frobergers glücklich vollendet ist, gratulieren wir Herrn Dr. Adler zu dem geschehenen Werke.

XI. Jahrgang. Erster Teil. Sechs Trienter Kodices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Zweite Auswahl. Bearbeitet von Guido Adler und Oswald Koller. — 1904. — VIII und 139 Seiten.

Was wir oben bei Besprechung des VIII. Jahrganges über die Bedeutung der Publikationen aus den 6 Trienter Kodices geschrieben, hat selbstverständlich auch für diesen Band volle Geltung; denn auch er verbreitet über die für die Geschichte der Musik überhaupt, speziell für jene der musikalischen Komposition so wichtige Periode des XV. Jahrhunderts gar erfreuliches Licht. An Werken kirchlichen Charakters wurden diesmal drei Messen unbekannter Autoren aufgenommen. Dieselben sind sämtlich über das Lied „O rosa bella“ geschrieben, und zwar die zwei ersten drei-, die dritte vierstimmig. Treffend sagt der Leiter der Publikationen in der Vorbemerkung: „In diesen Messen und in den im ersten Bande publizierten fünf Bearbeitungen der „Rosa bella“ ist reicher Stoff geboten für Erörterungen über die Bearbeitung eines Cantus firmus.“ Außerdem finden sich im vorliegenden Bande eine große Anzahl französischer Chansons, eine italienische Canzone und vier deutsche Lieder, so daß nunmehr von diesen Gesangsgattungen alles veröffentlicht ist, was die Kodices an solchen überhaupt enthalten.

XII. Jahrgang. Erster Teil. Jakob Handl (Gallus.) **Opus Musicum.** Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr. II. Teil. **Vom Sonntag Septuagesima bis zur Karwoche** (mit Ausschluß der Lamentationen). Bearbeitet von Emil Bezecny und Joseph Mantuani. — 1905. — XXI und 183 Seiten.

An der Spitze des Bandes der sich unmittelbar an den ersten Teil des VI. Bandes dieser „Denkmäler“ anschließt, steht (S. V bis XVII) eine ausführliche Bibliographie der Werke von Gallus, die Dr. Joseph *Mantuani* zum Verfasser hat und wohl zum *erstenmal* unter allen hier einschlägigen Arbeiten Anspruch auf größtmöglichste Vollständigkeit erheben kann. Auch für die Kenntnis des Opus musicum bietet sie insoferne einen willkommenen Beitrag, als sie uns mit dem Inhalte der 4 Originalbände genauer bekannt macht. Da derselbe unsere Leser sicher ebenso interessieren wird, wie er uns die vollste Aufmerksamkeit abgenötigt hat, so lassen wir ihn hier in Kürze folgen:

Erster Teil (gedruckt 1586): a) **Advent**; b) Weihnachten, Neujahr, Epiphanie; c) von Septuagesima bis zur Karwoche (103 Gesänge).

Zweiter Teil (gedruckt 1587): a) vom Leiden Christi (Karwochengesänge); b) Lamentationen; c) Ostern und Himmelfahrt Christi; d) Pfingsten bezw. vom Heiligen Geist (70 Gesänge).

Dritter Teil (gedruckt 1587): a) Dreifaltigkeitsfest und Fronleichnam; b) Kirchweihfest und die Zeit vom 3. Sonntag nach Pfingsten bis zum Advent (57 Gesänge).

Vierter Teil (gedruckt 1590—91): a) von der seligsten Jungfrau; b) von den Aposteln und Evangelisten; c) Commune Martyrum; d) Commune Confessorum; e) von den heil. Jungfrauen und Frauen (144 Gesänge).

Vergleicht man diese Inhaltsangabe mit dem vorliegenden und dem VI. Bande (1. Teil) der Denkmäler, so ergibt sich, daß bis jetzt der erste Teil des Handlschen Werkes vollständig neu publiziert ist, während vom zweiten Teil erst die unter Ziffer a charakterisierten Gesänge ihre Wiederbelebung erfuhren.

Zunächst sind es 39 Gesänge für die Zeit von Septuagesima bis Ende der Fasten (de

poenitentia-Bußgesänge nennt sie Handl), die uns hier in prächtiger Partitur geboten werden. Sie verteilen sich auf 7 acht-, 15 sechs-, 12 fünf- und 5 vierstimmige Nummern. Ihnen folgen dann von Seite 115 die 16 Gesänge des ersten Abschnittes von Band II des Originaldruckes, nämlich 3 acht-, 3 sechs-, 2 fünf- und 8 vierstimmige Tonsätze. Gewiß wieder eine aller Anerkennung würdige Bereicherung unserer älteren Musikliteratur, zumal für kirchliche Zwecke! Es ist allerdings zu beklagen, daß viele dieser Motetten Texte zur Grundlage haben, welche liturgisch nicht oder nicht mehr nachweisbar sind oder die, wie jene der „Passionen" unseres Meisters, auf Privatarbeit zurückgeführt werden müssen: immerhin bleibt noch eine größere Zahl liturgisch verwendbarer Tonwerke übrig und Vorzüge seltener Art finden sich ja auch in den andern. Zwar liegt bei den Nummern, welche dieser Band uns neu vermittelt, die eigentliche Stärke Handls wieder in der doppelchörigen Form; „hier aber", schreibt recht schön E. Bezecny, „zeigt sich Gallus als vollendeter, die Technik des Satzes in souveränem Grade beherrschender Meister, der trotz des unleugbaren Einflusses der venezianischen Schule seine Eigenart zu wahren weiß und in den meisten dieser Chöre wahre Perlen der Vokalmusik von hervorragendem Stimmungsgehalte geschaffen hat. Auch die sechsstimmigen Sätze nehmen das meiste Interesse dort in Anspruch, wo Gallus die Stimmen in Chöre teilt und so die Mittel gegeneinander wirken läßt." Das soll nun aber ja den weniger stimmenreichen Produkten des Autors nichts an ihrem Werte nehmen — auch hier erweist sich seine Feder als die eines Tonsetzers von wahrem Berufe. Man denke nur beispielsweise an das weltbekannte „Ecce quomodo moritur justus" (S. 171 f.), studiere das wunderschöne letzte Stück „Vae nobis" und beachte, was Bezecny über Nr. 15 (S. 174) sagt: „Der Titel lautet: Canon. Vita cum morte commutatur. In der Vorlage sind alle Stimmen ausgeschrieben, ein kanonischer Einsatz (Signum) ist nirgends ersichtlich. Das Stück selbst ist Note gegen Note gesetzt (Text: O vos omnes) und schließt der Niederschrift nach mit einem Quartsextakkord. Die Bedeutung der Überschrift ließe sich wohl dadurch erklären, daß man den C. und T. gleich wie sie geschrieben stehen, den Alt und Baß aber von rückwärts liest, oder umgekehrt den Alt und Baß wie sie geschrieben stehen, Tenor und Sopran aber von rückwärts. Wir stehen vor einem interessanten Beispiel der alten niederländischen Kunst. Vita, das Leben, wird mit mors, dem Tode, der Anfang mit dem Ende vertauscht."

Den um Handl wirklich hochverdienten beiden Herren Redakteuren unsern wärmsten Dank und freudigen Glückwunsch.

XII. Jahrgang. Erster Teil. Heinrich Franz Biber. Sechzehn Violinsonaten mit ausgeführter Klavierbegleitung. — 1905. — VIII und 85 Seiten.

Die 16 Sonaten von Henricus Ignatius*) Franziskus Biber, dem größten deutschen Geigenkünstler seiner Zeit (1644—1704), welche den zweiten Band des heurigen Jahrganges bilden, sind nicht so fast wegen ihres besonderen musikalischen Wertes als wegen ihrer historischen Bedeutung aufmerksamer Würdigung wert. Sie gehören nämlich zu den allerersten Versuchen programmatischer Komposition, allerdings nicht im heutigen Sinne, aber doch insoweit bildende Kunst und Musik bereits in unmittelbare Verbindung treten. Jedem der 16 Sätze ist ein Kupferstich gleichsam als Initiale vorangestellt, der irgend eine Begebenheit aus dem Leben Christi oder Mariä zum Gegenstande hat und dessen Anblick den ausführenden Spieler in die vom Komponisten beabsichtigte Stimmung versetzen soll. Froberger hat ähnliches schon vor Biber getan: in einer Suite, welche die Himmelfahrt Kaiser Ferdinand IV. darstellen sollte, ließ er den Kommentar zur Musik durch eingefügte Zeichnungen liefern.

Eine besondere Eigentümlichkeit Bibers ist der ausgiebige Gebrauch der Skordatur d. h. einer von der gewöhnlichen abweichenden Stimmung, also Umstimmung der Violinsaiten, die jeweils zu Beginn eines Stückes angegeben wurde und lediglich vom Belieben des Autors abhing. So wird z. B. statt der normalen Stimmung der Geige in den Quinten g, d, a, e eine der folgenden Umstimmungen verlangt: a, $\bar{e}$, $\bar{a}$, $\bar{\bar{e}}$ oder h, $\overline{fis}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$ usf. In den Violinsonaten von 1681 (vgl. Band V, zweiter Teil), die jedenfalls erst nach den hier einschlägigen komponiert wurden, findet sich diese Eigentümlichkeit allerdings auch noch, aber viel seltener.

Auf alle Fälle hat der Herausgeber Dr. Erwin Luntz mit dieser sorgfältig behandelten Publikation einen beachtenswerten Beitrag zur Geschichte des Violinspieles gegeben. Die schön diskrete Aussetzung des bezifferten Basses durch die Herren Hoforganist J. Labor und Dr. Karl Nawratil erhöht natürlich die praktische Brauchbarkeit des Werkes, welche auch durch die beigegebene, in die normale Stimmung umgeschriebene Violinstimme wesentliche Förderung erhält.

Elsendorf (Niederbayern). J. Auer.

*) Bibers zweiter Vorname war also nicht Johann, wie man beinahe überall lesen kann.



Fleischer Oskar, **Neumen-Studien.** Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. **Teil III. Die spätgriechische Tonschrift.** Berlin 1904. Georg Reimer. gr. 4°. 73 + 28 + 43 Seiten.

Die zwei Teile der „Neumen-Studien", welche der unermüdliche Forscher Dr. Oskar Fleischer 1895 und 1897 veröffentlicht hat, sind von P. Utto Kornmüller in diesem Jahrbuch 1896 (S. 101 ff.) und 1898 (S. 94 ff.) eingehend besprochen worden. Der im Mai vorigen Jahres erschienene III. Teil des oben bezeichneten großen Werkes befaßt sich mit einem bisher noch nie entsprechend bearbeiteten Thema, nämlich mit der spätgriechischen bezw. byzantinischen Notenschrift.

Der Verfasser teilt diesen III. Band in drei große Abschnitte, deren erster unter dem Titel „Besprechungen" den zu behandelnden Gegenstand in acht Kapitel gliedert: 1. Zur Geschichte der Forschung über byzantinische Tonschriften. 2. Die Schriften über byzantinische Notationen. 3. Die Papadike von Messina. 4. Die Grundlagen der Entzifferung der spätmittelgriechischen Neumen nach der Papadike von Messina. 5. Die Lehre von den Tonarten und der Kodex Chrysander. 6. Die Entzifferungen der Schulübungen. 7. Die großen Zeichen. 8. Zur Rhythmik und Metrik.

Im ersten Kapitel berichtet Fleischer über die bisher unternommenen Versuche, die byzantinischen Tonschriften zu entziffern, kann aber in dieser Beziehung nur wenig Erfolgreiches mitteilen.

Etwas besser ist das Resultat des zweiten Kapitels, in welchem doch wenigstens einige bedeutendere Schriften über den hier in Rede stehenden Gegenstand angeführt werden können. — Das III. Kapitel macht uns mit einer Handschrift bekannt, die aus dem 15. Jahrhundert stammt und ursprünglich einem Basilianerkloster angehört hatte: Die „Papadike" von Messina. Dieselbe, ob auch in rätselhafter Kürze abgefaßt, enthält immerhin eine sichere Grundlage für die Untersuchung der spätmittelgriechischen Tonschrift und bietet schon sehr beachtenswerte Winke zu ihrem Verständnisse. Es ist ein guter Gedanke gewesen, der den Verfasser hier eingreifen ließ; denn da uns über die früh- und mittelgriechische Neumation nichts, aber auch gar nichts erhalten ist, als die freilich große Zahl der Neumen-Handschriften selber, die doch so ohne weiteres unlesbar bleiben müssen, so war es unbestrittenermassen das beste, in echt methodischer Form vom Bekannten zum Unbekannten vorzuschreiten. Um ein Wort über die Bedeutung der Papadiken anzufügen, so sind dieselben eine Art Ritualbücher, zunächst für die Hand des Priesters bestimmt, denen eine „musikalische Grammatik" mit den notwendigen Tonzeichen beigegeben ist.

Nun folgen außerordentlich gediegene, im 4. Kapitel niedergelegte Erörterungen über die Grundlagen der Entzifferung der spätmittelgriechischen Neumen nach der Papadike von Messina, Erörterungen, welche uns größte Hochachtung vor dem Forschertalente Fleischers abnötigen; bringt er es doch hier bereits dazu, förmliche Regeln für die Übertragung dieser alten Neumation in unsere Tonschrift aufzustellen. Noch fehlt es ihm aber an der Feststellung der absoluten Tonhöhe; aber auch diese weiß er zu ergründen aus der Lehre von den Tonarten, welche er zum größten Teile dem Kodex Chrysander entnimmt.

Der Kodex Chrysander ist eine Handschrift, welche Herr Fleischer von seinem verstorbenen Freunde, dem um die Musikwissenschaft so hochverdienten Dr. Friedrich Chrysander, testamentarisch überkam und die eine der wichtigsten Sammlungen und Denkmäler der mittelalterlichen griechischen Musik auf 431 Pergamentblättern in Oktav enthält. Unter Zugrundelegung dieses Kodex, der Papadike von Messina und anderer einschlägigen Werke stellt nun der Verfasser die Lehre von den altgriechischen Tonarten, dem byzantinischen Tonsystem und ihrem Verhältnis zu den abendländischen acht Kirchentönen fest und kommt dabei zu Resultaten, die wir nicht unbedingt bestreiten können, welche uns aber angesichts einer langjährigen Tradition zwingen, sie doch mit einem Fragezeichen zu versehen. Er stürzt nämlich die uralte Überlieferung, daß man schon zur Zeit Gregor I. (590—604) die acht alten Tonarten im Abendlande besessen habe, vollständig um, erklärt sie direkt für eine Fabel, und behauptet, daß erst im achten Jahrhundert die Unterscheidung der Tonarten in vier authentische und vier plagale erstmalige Erwähnung finde, daß also damals eine direkte Übertragung des griechischen Tonartensystems ins Abendland erfolgt sei.

Damit nicht genug, behauptet er außerdem, die Bezeichnungen, wie wir sie den alten Tonarten beilegen, seien falsch infolge eines Mißverständnisses. Das abendländische Tonsystem habe zu seiner unerläßlichen Voraussetzung das byzantinische und sei nicht direkt aus dem altgriechischen entwickelt, während das byzantinische aus dem antiken direkt hervorgegangen sei. Es ist uns selbstverständlich geradezu unmöglich, dem Verfasser auf dem hier eingeschlagenen Wege weiter zu folgen;



hiezu bedürfte es einer eigenen größeren Abhandlung. Wir wenden uns vielmehr zum sechsten Kapitel, in welchem die Entzifferungen der Schulübungen veranschaulicht werden, wie der Kodex Chrysander und jener von Messina sie bieten. Die hier in Anwendung gebrachte Methode der Entzifferung gibt förmlich den Schlüssel an die Hand, jedes im Original korrekt niedergeschriebene Tonstück sicher und fehlerlos in unsere Tonschrift umzusetzen.

Das siebente Kapitel ist von besonderem Interesse, weil es durch die Lehre von den „großen Zeichen" schon in eine gewisse höhere Sphäre führt, nämlich mit den Orientierungszeichen bekannt macht, welche geübtere Sänger auf einen einzigen Blick ganze Tonfiguren überschauen ließen.

Zum achten Kapitel, das die Rhythmik und Metrik der Gesänge behandelt, erlauben wir uns insoferne eine bescheidene Gegenbemerkung zu machen, als Rhythmik entschieden nicht gleichbedeutend mit Takt ist, ebensowenig als es jeder Ästhetik Hohn sprechen würde, ein Gedicht streng nach dem Metrum vortragen zu wollen. Rhythmik und Metrik, im rechten Sinne verstanden, ergeben sich, bei einstimmigen Gesängen zumal, aus dem Texte, bezw. der Dichtung selbst am zuverlässigsten und erhalten ihre tiefste Begründung in der schönen, ebenmäßigen Sprache.

Von überaus hohem Werte sind die im zweiten Abschnitte dieses Bandes abgedruckten Photographien aus der Papadike und dem Kodex Chrysander, die nicht weniger als 56 Halbseiten einnehmen, in roter und schwarzer Farbe gegeben sind und das Verständnis der Besprechungen ganz wesentlich erleichtern.

Die dritte Abteilung „Übertragungen" ist uns ein bewunderungswürdiges Dokument für den erstaunlichen Fleiß und die ganz außerordentliche Mühewaltung des Verfassers. Sie zeigt uns so recht deutlich sein tiefes Eindringen in die Geheimnisse der spätmittelgriechischen Notenschrift, seine diesbezügliche Gewandtheit und die absolut sichere Methode, welche ihn auch sehr schwierige Probleme mit einer gewissen Leichtigkeit überwinden läßt.

Aus all dem geht hervor, daß wir es hier nicht mit einem gewöhnlichen Buche, sondern mit einem Werke zu tun haben, das aus vielen Mühen, Arbeiten und Kosten hervorgegangen ist und dem Verfasser die Anerkennung aller Freunde ernster Forschung gewinnen muß. Wenn derselbe in der Vorbemerkung meint, auch für ihn werde es heißen: „tulit alter honores" — so dürfen wir demgegenüber doch auf das „monumentum aere perennius" hinweisen, das er sich selbst gesetzt hat. Bücher von solchem Inhalte pflegen nicht verworfen, sondern als Schätze sorgsam aufbewahrt zu werden.

Elsendorf. **J. Auer.**

Molitor, P. Raphael, **Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland.** — Regensburg, 1904. — Fr. Pustet.

Der gelehrte Verfasser, dessen große Verdienste um die Geschichte des gregorianischen Chorals nirgends bestritten werden, legt hier ein musikhistorisches Werk von so bedeutendem Werte vor, daß eine Besprechung desselben auch dann vollauf gerechtfertigt erscheinen mag, wenn bereits andere Federn sich mit demselben mehr oder minder eingehend beschäftigt haben.

Wir nannten das Werk eben ein musikhistorisches — und diese Bezeichnung kommt demselben im ganzen Umfange des Begriffes zu. Denn ob es auch zunächst nur die Wiegendrucke des gregorianischen Chorals behandelt, so hat sein Autor damit doch ein Gebiet betreten, welches Anspruch auf das allgemeinste Interesse hat; stellen doch diese Drucke zugleich die Anfänge des Notendruckes überhaupt dar. In dieser Hinsicht soll und wird die Publikation eine besondere Anziehungskraft auf die deutsche Lesewelt ausüben, weil ja in derselben gerade die Erzeugnisse deutscher Kunst und deutschen Fleißes eine Würdigung finden, wie das bisher in bezug auf die Geschichte des Notendruckes kaum noch der Fall war. Wird nun schon ein jeder, dem es um gründliches Wissen zu tun ist, es mit Freude begrüßen, auch diesen Zweig der Kunstgeschichte endlich einmal in hellerem Lichte beschauen zu dürfen, so muß das Interesse sich noch bedeutend steigern bei denjenigen, welchen der spezielle Zweck des Buches näher liegt und denen es neben dem musikhistorischen Momente im allgemeinen noch besonders um die Geschichte des gregorianischen Chorals und seine Tradition zu tun ist. Gerade hierin liegt unserer Ansicht nach auch der Schwerpunkt von Molitors Arbeit. Sie ist um so schätzenswerter, als der Verfasser direkt aus den Quellen geschöpft und kein Mittel unversucht gelassen hat, seine Darstellung einerseits so zuverlässig und vollständig als nur möglich, anderseits aber auch durchaus klar und verständlich zu gestalten.

Ausgehend von der Theorie über die gotische Notation des Chorals am Ausgange des Mittelalters, behandelt Molitor im ersten Teile die Art und Weise dieser Notation, wie sie um 1500 gebräuchlich war, im allgemeinen, um dann in den drei Kapiteln des zweiten Teiles auf die

Wiegenzeit des deutschen Notendruckes im besondern einzugehen und uns da über Gegenstände aufzuklären, an welche wohl gar viele von uns gar nicht einmal ernstlich gedacht haben. Ich meine zunächst die schönen Ausführungen des 1. Kapitels über Holzschnitt und Typendruck im Dienste der Tonkunst, den Notendruck mit beweglichen Typen und die Bücherpreise der damaligen Zeit. Das 2. Kapitel, worin wir über „Deutsche Kunst im fremden Lande“ aufgeklärt werden, erzählt von neun deutschen Buchdruckern, die ihre Erzeugnisse teils in Rom und Venedig, teils in Frankreich (Paris) zutage förderten und unter welchen wohl Peter Liechtenstein aus Köln am meisten hervorragt. Im 3. Kapitel endlich führt uns der Verfasser nicht weniger als 26 Repräsentanten der Kunst des Notendruckes in Deutschland vor. Hatte deutscher Fleiß und deutscher Formensinn im Auslande Gutes, ja Vortreffliches geschaffen, so reichen wir die Palme doch ohne Bedenken jenen Leistungen, welche im Vaterlande selbst zur Ausgabe kamen, so insbesonders dem Mainzer Peter Schöffer, dem Bamberger Johannes Pfeyl, dem Baseler Jakob von Kilchen, wenn wir auch keineswegs wünschen möchten — wie das tatsächlich bereits geschehen ist — daß man heutzutage und noch dazu in der allseits erwarteten Vatikanischen Choralausgabe wieder auf diese Typen zurückgreifen möge: für uns sind sie ja trotz allem einfach veraltet.

Die beigefügten ausführlichen Verzeichnisse erleichtern das Verständnis des Textes und geben zugleich einen Überblick über die emsige Mühewaltung, mit welcher der Verfasser sein Material aus den verschiedensten Bibliotheken zusammenzutragen bemüht war. Geradezu Bewunderung werden und müssen die typographischen Glanzleistungen erregen, mit denen das herrliche Werk geschmückt ist. 8 schwarzgedruckte Faksimile im Texte, 26 Faksimile auf 20 Blättern in Rot- und Schwarzdruck — sämtliche ausnahmslos in staunenswerter Feinheit und mit wahrhaft künstlerischer Akkuratesse ausgeführt —: das sind Dinge, die man nicht so schnell wieder in einem Buche findet und die im Zusammenhange mit der sonstigen außerordentlich vornehmen Ausstattung auch dem allberühmten Verleger dieser Publikation ebenso zu großer Ehre gereichen als sie uns ihm zu aufrichtigem Danke verpflichten.

P. S. Seite 2 und 5 führt Molitor Äußerungen eines „Anonymus“ der Münchener St. Bibl. aus dem 15. Jahrhundert an, die für die Geschichte des Choralvortrages keineswegs ohne Bedeutung sind. Derselbe schreibt nämlich auf Fol. 12r: „Die nota longa . . . wird auch caudata oder geschwänzte genannt, nicht als ob sie an Zeitwert die andern überragte, sondern weil sie ihrer Figur nach länger ist als alle übrigen.“ Seite 5 sagt Molitor: „Wichtiger ist für uns, was der Anonymus gelegentlich über den Zeitwert der verschiedenen Noten in seine Bemerkungen einstreut: daß nämlich die Zeitdauer der einzelnen Noten an sich genommen gleich ist . . . . Es ist überhaupt bezeichnend, daß die Virga oder, wie der Anonymus stets sagt, die Longa in eine Reihe von Noten nach Belieben eingeschrieben werden kann, nur damit das Auge des Sängers beim Lesen an dieser Notenform einen zuverlässigen Stützpunkt habe“ usw. — Man muß zugeben, daß Autoren wie dieser Anonymus nicht ignoriert werden dürfen und daß man im 15. Jahrhundert da, wo der Anonymus lebte, den Choral so gesungen habe, wie er ihn beschreibt. Auf nähere Einzelheiten in dieser soviel umstrittenen Frage einzugehen, fehlt hier der nötige Raum.

Goldschmidt Hugo, **Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Zweiter Band.** Leipzig, 1904. Breitkopf & Härtel. — Groß 8⁰. 203 Seiten. — Preis: 10 Mark.

Der erste, 1901 erschienene Band dieses für die Musikgeschichte bedeutsamen Werkes wurde im Jahrbuch 1892 S. 213—216 von P. Utto Kornmüller eingehend besprochen und mit bestverdienter Anerkennung bedacht.

Der zweite Band, über den wir hier zu reden haben, befaßt sich nicht mehr mit der historischen Darstellung der italienischen Oper im allgemeinen, sondern greift aus allen Erzeugnissen dieser Art, wie sie im Laufe des 17. Jahrhunderts zutage getreten sind, eines und zwar das bedeutsamste Werk heraus, um uns an demselben die Vervollkommnung der Opernkomposition jenseits der Alpen recht praktisch und anschaulich vorzuführen.

Die Oper, um welche es sich hier handelt, ist das Musikdrama „L'incoronatione di Poppea“, gedichtet von Giov. Franc. Busenello, in Musik gesetzt von Claudio Monteverdi; aufgeführt zu Venedig 1642. Über dasselbe hatte bereits Hermann Kretzschmar in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ 1894 ausführlich geschrieben, so daß unser Autor im großen und ganzen nur noch zu ergänzen und zu verbessern hatte. Das will aber ja nicht besagen, es fehle der Arbeit Goldschmidts an Selbständigkeit: diese tritt im Gegenteil überall unmittelbar hervor, zumal an den durchaus

nicht wenigen Stellen, wo Goldschmidt zu ganz andern, dabei aber stets mit logischer Schärfe begründeten Resultaten gelangt als der sonst auch von ihm hochverehrte Kretzschmar.

Wenn der letztere z. B. meint, daß die in Rede stehende Oper „den Geist, aus dem im Kreise der Florentiner Hellenisten das Musikdrama hervorging, am reinsten und sichersten ausspricht," so ist Goldschmidt seinerseits zu dem Nachweise erbötig, daß auch auf Monteverdi „die Ausgestaltung der Oper, wie sie sich in Rom vollzog, nicht ohne Einfluß geblieben ist." — Bezüglich der Beurteilung des Dramas selbst tritt unser Verfasser Kretzschmar direkt entgegen, wenn er schreibt: „Ich halte es nicht nur für das bedeutendste Libretto der Zeit, sondern vindiziere ihm sogar eine Sonderstellung in der gesamten theatralischen Literatur seiner Heimat."

Dabei fehlt es natürlich nicht an Übereinstimmungen freudigster Art in den Untersuchungen der beiden Gelehrten — ja sie bilden die Hauptsache der theoretischen Erörterungen, die nun freilich jeder in der ihm eigenen Weise bietet: Kretzschmar, wie uns bedünkt, in mehr gelehrter, Goldschmidt in populärerer Form. Der Zentralpunkt, an dem beide sich zuletzt vollbefriedigt wieder finden, ist das Gesamturteil, „daß das 17. Jahrhundert ein bedeutenderes musik-dramatisches Werk nicht erzeugt hat."

Soviel im allgemeinen.

Was die Behandlungsweise des Gegenstandes durch unsern Verfasser betrifft, so erhellt dieselbe am klarsten aus der Übersicht über die von ihm getroffene Einteilung des Stoffes. Er gliedert denselben folgendermaßen: I. Das Musikdrama „L'Incoronatione" selbst (behandelt das Libretto); II. Musik und Drama (geht auf die Beschreibung und Würdigung der musikalischen Seite des Dramas über und verbreitet sich mit großer Wärme über den Wert derselben); III. Libretto von 1656 (getreue Texteswiedergabe des Originals); IV. Revisionsbericht und Partitur, (welch letztere allerdings größtenteils nur die Melodien mit beziffertem Baß wiedergibt).

Wie man sieht, ist in diesen 4 Teilen ein Reichtum von Wissen und Belehrung hinterlegt, den man der Schrift mit ihrer verhältnismäßig geringen Seitenzahl nicht zutrauen möchte; Goldschmidt hat es aber verstanden, nicht bloß viel zu bieten, sondern auch möglichst viel Gutes zu bieten. Seine Ausführungen sind sogar mehr als bloße Interpretationen der Monteverdischen Oper; sie gehen auf alles ein, was mit dem Thema irgendwie in Verbindung steht, und haben deshalb allgemeines Interesse innerhalb der musikalischen Wissenschaft und Kunst zu beanspruchen. Daß die Beigabe der vollständigen Partitur allenthalben Anerkennung finden werde, daran ist wohl nicht zu zweifeln. Und so dürfen wir dann wohl mit Recht auch diesen zweiten Band des Goldschmidt'schen Werkes mit den Prädikaten „wissenschaftlich gediegen" und „sehr empfehlenswert" bedenken.

Elsendorf. **Jos. Auer.**

„Katechismus des Choralgesanges von P. Suitbert Birkle, O. S. B. in Seckau" (Styria in Graz 1903).

Der Verfasser bringt im ersten Teile das Allernötigste für den gewöhnlichen Choralsänger. Im zweiten Teil führt er die Choralformen vor (Hymnen, Psalmtöne usw.). Dann wendet er sich zu einer ästhetischen Seite des Chorals, er will die Einheit als erste Grundlage der Schönheit der Choralmelodien darlegen und behandelt das melodische, rhythmische und dynamische Element. Zu letzterem gehört der Akzent, welcher ein Wortakzent, ein logischer und ein pathetischer Akzent ist.

Für die Choralformen, resp. Choralmelodien stellt er drei Gesetze auf: „1. Die Choralform setzt sich aus lauter zwei- oder dreiteiligen kleinsten Einheiten oder Motiven zusammen." 2. „Die Verbindung der zwei- und dreiteiligen Motive ist eine freie, d. h. sie geschieht nicht nach einem vorgelegten Schema." 3. „Die einzelnen Teile der Motive müssen proportioniert sein."

Was nun die Akzente anlangt, so hat uns der Verfasser nicht gezeigt, daß die Melodie aus zwei- oder dreiteiligen Stücklein bestehe und auf die erste Note jedes Stückleins der Akzent fallen muß; es zeigt sich, daß infolge des Textes allein dies stattfinde; Choral ist jedoch nicht der Text, sondern die Melodie. Durch Anwendung dieses Gesetzes auf Neumen mit mehr als drei Tönen ergibt sich eine Art Mensur (pag. 45). Wo wohl der Verfasser dieses Gesetz gefunden haben mag? Er beruft sich auf die Redekunst und schreibt: daß „man durch feine Beobachtung herausgefunden habe, daß nach zwei oder drei Silben immer ein Akzent folge." Warum soll aber das, was in der Redekunst nur durch „feine Beobachtung" eruiert werden kann, dem Choral als „Gesetz" aufoktroyiert werden? Die alten Theoretiker und die bisherigen Chorallehrbücher wissen nichts davon.

Später fordert der Verfasser, daß beim Choralgesange alle drei Arten des Akzentes in Betracht gezogen werden müssen, und darum müsse man vor der Ausführung des Gesanges



drei Untersuchungen in diesem Bezuge vornehmen. Solche Forderungen werden die Leute von vorneherein vom Choralsingen abschrecken.

Das erste und zweite Gesetz könnten nur Anwendung finden bei längeren Figuren, Jubilen oder Neumen (Vokalisen), bei syllabischen Gesängen gibt der Text den Akzent, welcher oft durch einen melodischen Akzent verschärft wird.

Das dritte Gesetz ist unverständlich und auch die beigefügten Erklärungen helfen dem nicht ab. Erst später kommt eine etwas deutlichere Erklärung, welcher zufolge die Melodie gleich dem Redesatze von unten sich in der Mitte zur Höhe erheben und dann wieder nach unten sich senken soll (so verstehe ich die Sache) [1] Wie viele Choralmelodien gibt es aber, welche dieses Gesetz nicht befolgen?

Mit solchen Gesetzen bände man den Komponisten die Hände, und die Kunst würde zum Mechanismus und zur Schablone.

Um die Einheit als erste Grundlage der Schönheit aufzuzeigen, gerät der Verfasser in einen sonderbaren Irrtum. Er findet diese Einheit in der „thematischen Arbeit oder Kunst", welche in den Choralmelodien vorhanden sei.

Was ist thematische Arbeit oder Kunst? Sie ist die auf die mehrstimmige Instrumentalmusik übertragene und für sie weiter gebildete Imitation, welche in den polyphonen Gesangswerken eines Palestrina, Vittoria u. a. m. in so vorzüglicher Weise verwertet ist; das Thema oder ein Teil desselben wandert hiebei von einer Stimme zur andern. Solche thematische Arbeit zeigen uns besonders die größeren Werke unserer klassischen Meister Mozart, Haydn usw. Erstes Erfordernis ist hiebei die mehr oder minder genaue Nachahmung eines rhythmischen oder melodischen Themas oder eines Teiles desselben durch eine andere Stimme; beim melodischen Thema müssen die schweren oder leichten Taktzeiten, oder die Akzente strenge eingehalten werden. Bei einstimmigen Musikstücken findet also eine „thematische" Arbeit im eigentlichen Sinne nicht statt, sondern nur eine mehr oder minder genaue Wiederholung eines Themas oder eines Teiles desselben; bei einstimmigen Gesangsstücken hat sich aber der Komponist nur von den Stimmungen und inneren Gefühlen, welche der Text in ihm hervorruft, leiten zu lassen. Nach dem Gesagten ist es unmöglich, im Chorale eine „thematische" Arbeit oder Kunst zu entdecken; denn diese entstammt auch einer weit späteren Zeit als unsere Choräle. Überdies ist alles, was uns der Verfasser als „thematische Arbeit" aufzeigt, gar keine thematische Arbeit.

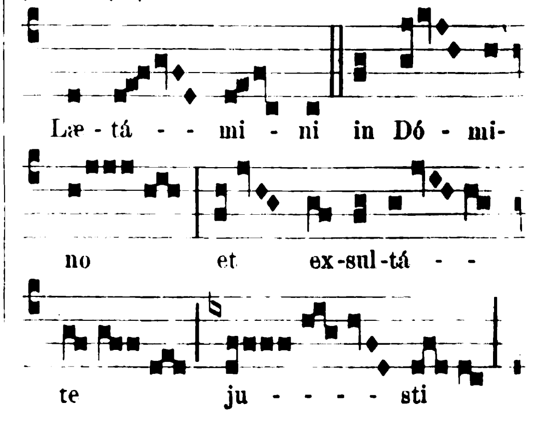
Für die syllabischen Gesänge bringt der Verfasser als Muster das „Gloria in excelsis" aus der Messe in festis simpl. Dieses ist ein Wechselgesang und wie häufig bei solchen üblich, repetiert sich die nämliche Melodie; nur wo der Text mehr Silben hat, wird auch die Melodie erweitert. Zudem haben wir hier nicht eine fortlaufende Melodie (wie z. B. bei einem Introitus, Offertorium u. dgl.), worin die „thematische" Arbeit sich zeigen könnte, sondern hier haben wir lauter für sich selbst bestehende Sätze. Wäre die Ansicht des Verfassers die richtige, so müßte man auch alle strophischen Lieder, Hymnen, Sequenzen usw., als „thematische" Arbeit erklären, was eben nicht angeht.

In den folgenden Erklärungen über die reicheren und reichsten Melodien, d. h. über diejenigen, welche mit weniger oder mehr Tönen oder Noten über einer Silbe ausgestattet sind, gerät der Verfasser noch in tieferen Irrtum.

Um „thematische Arbeit" in diesen aufzuzeigen, reduziert er dieselben auf syllabische Melodien, und zwar dadurch, daß er ganz mechanisch nur den ersten Ton solcher Figuren oder Notenkomplexe, welche auf einer Silbe zu stehen kommen, herausnimmt; damit gewinnt er einfach syllabische Melodien. Da auch jede längere Melodie mehrere Abschnitte (distinctiones) enthält, so nennt er den auf einen solchen Abschnitt treffenden syllabischen Teil der ganzen Melodie ein „Grundmotiv". Das erste dieser Grundmotive gilt ihm als das Thema für die übrigen, welche aus diesem durch „thematische" Arbeit gewonnen sein sollen.

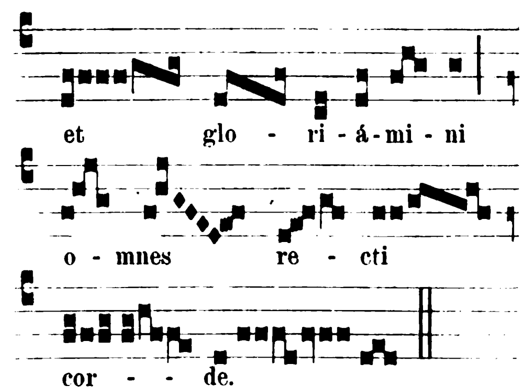
P. B. schreibt wörtlich S. 150:

„Als erstes Beispiel soll das Offertorium vom Feste der Heiligen Fabianus und Sebastianus stehen.

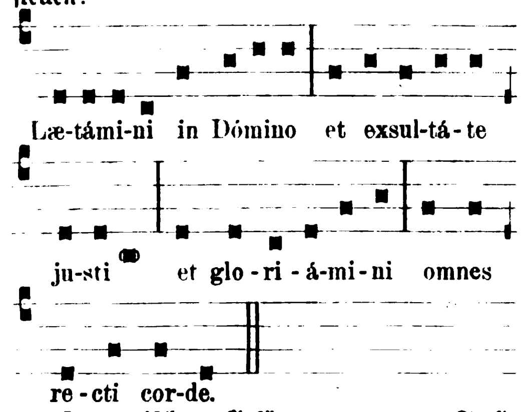


[1]) Birkle, Katechismus des Choralgesanges, S. 116: „Denn das ist der Verlauf eines Satzes: Der Anfang bedeutet ein Aufsteigen des Gedankens, die Mitte erreicht den Höhepunkt, der Schluß senkt sich wieder herab."

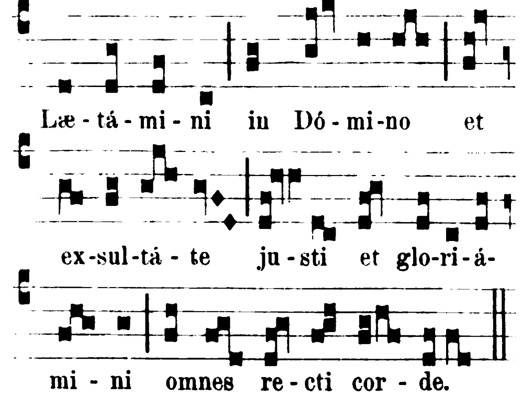




„Lassen wir das Beiwerk der verschiedenartigen Figuren außer acht, so könnte man als Grundfassung des Gesanges die folgende hinstellen:



„In gemischten Gesängen treten an Stelle der einzelnen Noten Gruppen; im melismatischen Gesange treten für dieselbe ganze Gruppenverbindungen, welche gewöhnlich Neumen genannt werden, ein. **Wie die Gruppen aus den einzelnen Noten herauswachsen, so die Neumen aus den Gruppen.** Gruppen und Neumen können sich nicht anders als durch Teilung der Einzelnoten bilden. So könnte sich z. B. der einfache syllabische Gesang, wie wir ihn oben als Grundidee der reichen Melodie angeführt haben, in folgender oder ähnlicher Weise zum reicheren Gesange entwickeln:



Wenn diese Analyse P. B. richtig ist, dann kann auch gefolgert werden, daß der Verfasser, beziehungsweise Redakteur des Graduale Romanum (sei es Palestrina oder Felix Anerio oder Franz. Suriano) **nach den von Papst Gregor XIII. gebilligten Prinzipien**[1]) nicht die Vorwürfe verdient, die ihm von seiten der Traditionalisten in so reichlicher und scharfer Weise gemacht worden sind. Er hat die obige ganz reiche Melodie in folgender Weise umgemodelt,

[1]) Lateinisch und deutsch abgedruckt im K. M. Jahrb. 1902 S. 141 und P. Raph. Molitor „Die nachtridentische Choralreform". Es ist nützlich, stets auf dieses Dokument vom 25. Oktober 1577 hinzuweisen, welches lautet:

Gregor XIII.

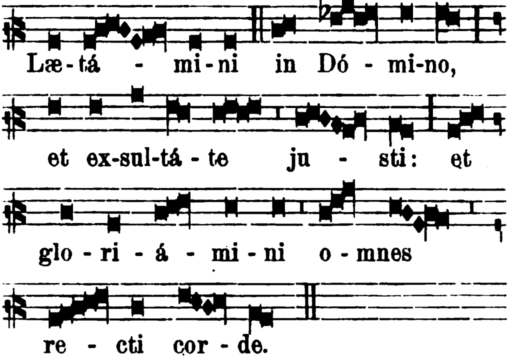
Geliebte Söhne, Gruß und apostolischen Segen. Nach der vom Trienter Konzil vorgeschriebenen Herausgabe des Brevier und Missale ist in den Antiphonarien, Gradualien und Psalterien, welche für die Gesänge bei der Feier des Gottesdienstes und der kirchlichen Feste im sogenannten planus cantus gebraucht werden, eine übergroße Menge von Barbarismen, Unklarheiten, Widersprüchen und überflüssigem Beiwerk bemerkt worden, die teils durch Unkenntnis oder Nachlässigkeit, oder auch durch Böswilligkeit der Komponisten, Abschreiber und Drucker entstanden sind: Wir sind, soweit Wir es mit Gottes Hilfe vermögen, vom Wunsche beseelt, daß diese Bücher dem genannten Brevier und Missale, wie es schicklich und passend ist, entsprechen und zugleich nach Beseitigung des überflüssigen Beiwerkes und nach Behebung der Barbarismen und Unklarheiten so geeigenschaftet werden, daß aus ihnen Gottes Name ehrerbietig, verständlich und andächtig gepriesen werden kann. Zu diesem Zwecke haben Wir beschlossen, Euch, deren Erfahrenheit in der Musik- und Kompositionskunst, deren Treue, Fleiß und Gottesfurcht im höchsten Grade bezeugt sind, für diese schwierige Aufgabe eigens auszuwählen, in der festen Hoffnung, daß Ihr unserem Verlangen vollkommen entsprechen werdet. — Daher erteilen Wir Euch den Auftrag, die Antiphonarien, Gradualien, Psalterien und alle übrigen in der Kirche üblichen Gesänge, die in den Kirchen nach dem Ritus der heiligen römischen Kirche in den kanonischen Tagzeiten, bei der Messe und in anderen Offizien gebraucht werden, durchzusehen und, soweit es Euch passend erscheint, zu reinigen, zu verbessern und umzuformen; zu diesem Zwecke erteilen Wir Euch kraft apostolischer Vollmacht unbeschränkte und freie Befugnis und Ermächtigung und erlauben Euch, zur Beschleunigung und besseren Ausführung dieses Auftrages nach Euerem Gutdünken noch mehrere andere Musikkundige als Mithelfer herbeizuziehen. Dies ungeachtet aller apostolischen und anderer Beschlüsse, welche etwa im Wege stehen sollten. Gegeben zu Rom bei St. Peter unter dem Fischerringe am 25. Oktober 1577, im sechsten Jahre unseres Pontifikates.

(Gezeichnet) Cäsar Glorierius.

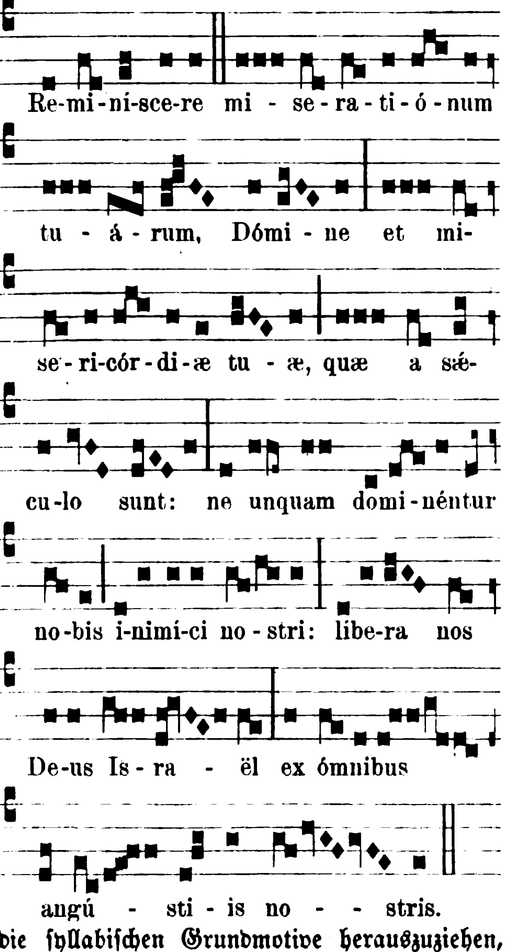
(Auf der Rückseite:) Den geliebten Söhnen Giovanni Pierluigi von Palestrina und Hannibal Zoilo von Rom, Mitgliedern unserer Kapelle.



wie es dem Musiker scheint, viel natürlicher, dem oratorischen Rhythmus entsprechender, als die Fassung, welche P. B. an zweiter Stelle bringt.



Wenn man sich nun daran begibt, aus einer Choralmelodie, z. B. aus dem Introitus „Reminiscere“ (Dom. II. Quadrag.), welchen der Verfasser als klassisches Beispiel hinstellt (pag. 148),



die syllabischen Grundmotive herauszuziehen, so wird man wohl bemerken, daß die Grundmotive der nachfolgenden Abschnitte sehr wenig Ähnlichkeit mit dem ersten oder dem Thema haben, wenigstens stehen die Akzente an anderer Stelle. Nach den Regeln der thematischen Kunst oder Arbeit müssen aber, wie gesagt, die Nachahmungen der melodischen Themata nicht bloß eine Ähnlichkeit der Form haben, sondern es müssen auch die Taktzeiten, hier die Akzente, an derselben Stelle wie im Thema stehen. Der Verfasser schreibt jedoch dem Chorale in diesem Punkte eine völlige Freiheit zu — leider keine künstlerische Freiheit, sondern eine unkünstlerische Schrankenlosigkeit und Willkür; denn jede Melodie, mag sie einer anderen an Tönen auch ganz gleich sein, wird eine andere in ihrem Gehalte, wenn die Akzente versetzt werden.

Man könnte dann auch noch fragen, ob denn die erste Note einer Notengruppe wirklich die Hauptnote sei, um welche es sich doch bei Ausziehung der Grundmotive handeln sollte? An anderer Stelle sagt der Verfasser, daß es auch Noten gebe, welche gleichsam wie im Aufstreiche unakzentuiert zu singen sind, *denen die* Hauptnote erst nachfolgt.

In diesen Punkten scheint sich der Verfasser noch nicht klar zu sein. Nicht die thematische Arbeit, sondern die Tonart ist das Band der Einheit (und sogar formgebend). Darauf hätte ihn schon das obenerwähnte Gloria weisen können, ebenso die neuere Musik, welche in erster Linie als Einheit die Hochhaltung der Grundtonart in den kleinsten wie größten Musikstücken fordert; wenn in der Mitte Modulationen vorkommen, so bewegen sich dieselben fast nur in den nächst verwandten Tonarten. Auch der Choral hat öfters Modulationen in verwandte Tonarten; auch die Griechen hatten ihre Modulationen (mutationes). Diese zerstören die Einheit keineswegs, wenn sie *nicht* zu ausgedehnt sind. Erst in zweiter Linie dienen in bei weitem selteneren Fällen die thematischen Nachahmungen oder die Wiederholungen zur Beförderung der Einheit.

Daß die Tonart das Band der Einheit sein muß, darauf konnte der Verfasser allerdings nicht kommen, weil ihm die Tonarten, wie er pag. 17 schreibt, „etwas rein Äußerliches“ sind.

Auch die Zusammensetzung von Motiven oder Stücklein von zwei oder drei Noten zu einer Gruppe oder ganzen Melodie, wie der Verfasser des weiteren vorführt, ist mehr Phantasie als Wirklichkeit; denn so hat wohl niemals ein richtiger Gesangskomponist eine Choral- oder andere Melodie geschaffen.

Es geht nicht an, eine Theorie, welche speziell der neueren Musik angehört, auf den alten Choral anzuwenden oder die Gesetze einer Kunst auf eine andere, verwandte Kunst direkt zu übertragen.

„**Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg** (Schweiz). Herausgegeben von Professor Dr. P. Wagner. I. Heft: **Über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge** von Dr. F. Krasuski." Freiburg (Schweiz) 1903.

Der Verfasser dieser Broschüre will beweisen, daß die Ambitustheorie auf die gregorianischen Meßgesänge (und wohl auch auf alle Choralgesänge) nicht anwendbar sei.

Er berührt in der Einleitung kurz den Ursprung der Ambitustheorie im Mittelalter, gibt die, wie er sich ausdrückt, „fast allgemein überlieferte Regel" usw. (pag. 1 und 2) an, zählt sodann alle Meßgesänge nach ihrem Umfange (d. h. wie weit der oberste Ton der Choralmelodie vom untersten entfernt ist) ab und kommt zuletzt in seinen „Schlußfolgerungen" (pag. 126—132) zu dem Resultate, daß „die Gesamtzahl der Melodien, welche der gewöhnlichen Theorie entsprechen, nur den neunten Teil bilde", weshalb die Ambitustheorie „zurückzuweisen" sei (pag. 127).

Es erregt großes Befremden, daß der Verfasser, um uns einen Beweis zu liefern, nicht das anführt, was die Theoretiker über diesen Punkt sagen und denken, sondern eine ganz andere Theorie bringt und darnach alles beurteilt.

Er schreibt: „Die fast allgemein überlieferte Regel lautet, daß die authentischen Melodien die Oktave über der Tonika benützen dürfen, die plagalen Melodien dagegen die Quinte über, und die Quarte unter der Tonika. Zu dieser allgemeineren Aufstellung werden dann von den Theoretikern Zusätze gemacht, welche den Zweck verfolgen, diese Theorie mit der Praxis der Gesänge in Einklang zu bringen und demnach sich mit den Ausnahmen eingehend beschäftigen" (pag. 1 und 2).

Diese Formulierung der Ambitustheorie ist sehr einfach und vorsichtig abgefaßt, indem sie zwar einiges von der wahren Theorie in sich enthält, aber den ganzen Umfang der Theorie, wie sie der Verfasser annimmt, erst aus dem Verlaufe seiner Abhandlung erkennen läßt. Er spricht sich nämlich hierüber genauer und bestimmter erst nach und nach, sozusagen nur gelegentlich aus. Wenn wir nämlich die verschiedenen Berechnungen und diesbezüglichen Äußerungen des Verfassers aus seiner Broschüre zusammensuchen, vergleichen und zu einem Ganzen verbinden, so ergibt sich folgende Ambitustheorie:

1. Es ist *verboten*, die Oktavenreihe der Tonart zu überschreiten, auch nur um einen einzigen Ton und nur ein einzigesmal.

2. Es ist *gefordert*, daß die Melodie den *ganzen* Ambitus, d. h. die ganze Oktave der Tonart ausfülle.[1])

3. „Die Tonika und die Quarte unter ihr sollen als tiefste, und die Oktave und die Quinte über ihr *als höchste Grenztöne herrschen*" (pag. 128), d. h. in den meisten Fällen als solche auch wirklich erscheinen.

4. Die Quinte über der Tonika und ihre Oktave werden als „zwei in der Ambitustheorie *privilegierte Intervalle*" (pag. 128) bezeichnet.

Soweit die Ansicht des Verfassers über die Ambituslehre. Und diese Theorie[2]) nennt er auffallenderweise die „herkömmliche" (pag. 92), „gewöhnliche" (pag. 89, 114 und 127), „landläufige Ambitustheorie", bezw. „Auffassung" (pag. 126 und 61), „gewöhnliche Annahme" (pag. 87) und sogar „moderne Ambitustheorie" (pag. 128).

Hätte er diese seine Theorie in ihrer ganzen Fülle auf einmal gebracht, so würde gar mancher Leser den Kopf geschüttelt haben. — Es ist diese Theorie tatsächlich eine „*moderne*" Theorie, die man noch nirgends gehört hat, die vielmehr als bloße Fiktion erscheint. Und auf Grund dieser Fiktion stellt der Verfasser seine Untersuchungen an. Das Verbot, die Oktavenreihe zu überschreiten, wie auch die übrigen Forderungen bezüglich des Ambitus hält der Verfasser durch seine ganze Broschüre hindurch als Maßstab fest, an dem er die gregorianischen Meßgesänge mißt; hiebei ergibt sich allerdings, daß eine Mehrheit der Gesänge den regelmäßigen Ambitus der Oktavenreihe überschreitet, während viele ihn nicht ausfüllen, und auch die anderen Forderungen darin nicht zu finden sind.

Nun legt man aber bei wissenschaftlichen Untersuchungen doch immer eine *Wahrheit* als Maßstab zugrunde, an der die zu untersuchenden Gegenstände zu prüfen sind; hier aber wird eine *Fiktion*, nämlich eine bloße „Annahme" zum Maßstab genommen und nach ihr die gregorianischen Meßgesänge beurteilt. Schon deswegen müssen wir diese Broschüre zurückweisen.

Die Theoretiker des Mittelalters sind nicht so schroff und rigoristisch gewesen in der Ambituslehre, wie der Verfasser. Marchettus von

[1]) Vgl. Krasuski, S. 60, 74, 76, 89, 92, 93, 97, worin der Verfasser die *geringe* Anzahl jener Melodien hervorhebt, welche den Ambitus der Oktavenreihe, z. B. D—d, A—a, wirklich ausfüllen, was nach der herkömmlichen Ambitustheorie in den meisten Fällen zutreffen sollte (pag. 92).

[2]) Diese Theorie will der Verfasser uns zu glauben zumuten, sei die „herkömmliche", „landläufige", „gewöhnliche" Ambitustheorie.



Padua z. B. gibt mancherlei Aufschlüsse, aber er, wie sämtliche Theoretiker haben weder einen Tadel, noch ein Verbot des Überschreitens des Ambitus. Der Verfasser aber schiebt die alten Theoretiker auf feine Weise beiseite, indem er, wie oben gesagt, sich folgendermaßen ausdrückt: „Zu dieser allgemeineren Aufstellung werden von den Theoretikern Zusätze gemacht, welche den Zweck verfolgen, diese Theorie mit der Praxis in Einklang zu bringen und demnach sich mit den Ausnahmen eingehend beschäftigen“ (pag. 1 und 2).

Die „allgemeinere Aufstellung“ betrifft den *regelmäßigen Ambitus* (ambitus regularis vel legitimus), d. h. die Oktavenreihe jeder Tonart; hiezu machten die Theoretiker allerdings Zusätze, um sich mit der Praxis auseinanderzusetzen, die aber nicht sämtlich als Ausnahmen im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu fassen sind, sondern als Bestimmungen, welche in die Theorie mitaufgenommen und damit ein integrierender Bestandteil derselben wurden. Denn die Theorie folgt immer erst der Praxis nach; was in der Praxis einmal allgemein üblich geworden, fügt auch die Theorie später in ihre Regeln ein, so daß also die Auseinandersetzungen der Theoretiker mit der Praxis wirklich Theorie sind. Infolgedessen gehören auch die Überschreitungen der Oktavenreihe um einen oder um zwei Töne zur Theorie. Sollten für jemanden die Lehren der Theoretiker nicht genügen, so treten als die beredtesten und unverwerflichsten Zeugen die *Tatsachen*, d. h. die Melodien selbst auf, daß die Ambitustheorie vom Anfange an niemals so schroff angesehen worden ist, wie es der Verfasser tut.

Warum führt uns denn der Verfasser das, was die Theoretiker sagen oder denken, nicht an und macht uns mit der richtigen Theorie bekannt oder wenigstens mit seiner Ansicht, was er davon denkt? Es steht im ganzen Buch nichts davon verzeichnet. *Warum doch sollen wir die Wahrheit nicht hören?* In den Schlußfolgerungen erst, nachdem alles abgeschlossen ist, hören wir auf einmal, daß „daneben“, nämlich außerhalb der Oktavenreihe, „noch ein Ton darüber und darunter zugegeben wird“ (pag. 126); warum hat der Verfasser davon im Anfange geschwiegen, und auch in der Berechnung dies nicht in Anschlag gebracht? Derlei Melodien, welche in solcher Weise den regelmäßigen Ambitus überschreiten, gibt es sehr viele, und wenn sie in Abzug gebracht worden wären, hätten sie das gewünschte Fazit wohl merklich ändern können. Das ganze Verfahren des Verfassers ist überhaupt geeignet, gerechte Zweifel in seine Unbefangenheit zu setzen.

Die Theorie der *alten Musiker* ist allein für uns als gültiger Maßstab an die Choralmelodien anzulegen. Der regelmäßige Ambitus ist für die ausübenden Künstler die Grundlage, aber nicht die absolute Grenze. Sie müssen auch ein vernünftiges Maß von Freiheit haben, um ihre Ideen entfalten zu können. Ohne eine solche Freiheit müßte jede Kunst erstarren, und ein Fortschritt wie auch eine Weiterentwickelung der Kunst wäre unmöglich.

Auch kann ich mich nicht erinnern, weder bei den alten Theoretikern noch in neueren Chorallehrbüchern jemals von einer Forderung gelesen zu haben, daß eine Choralmelodie den ganzen Ambitus auszufüllen habe, oder daß es „herrschende Grenztöne“, bezw. „privilegierte Intervalle“ im Sinne des Verfassers in der Ambituslehre gebe.

Übrigens ist denn der Ambitus, insbesondere der strenge Ambitus, das wichtigste und allein gültige Erkennungszeichen einer Tonart?

Der Ambitus hat seinen Wert und seine Bedeutung, aber nicht in dem Grade, daß von ihm die Tonart abhängt. Das Wichtigste und Bedeutendste sind vielmehr die *inneren Verhältnisse*, welche sich innerhalb einer Oktavgattung entwickeln; wenn diese gewahrt sind und in der Melodie zum Ausdruck kommen, dann ist die Tonart erkenntlich und gesichert, mag nun auch die Oktavgattung um einen oder zwei Töne überschritten oder der Ambitus nicht ganz ausgefüllt worden sein. Freilich zu dieser Erkenntnis, nämlich, daß es noch andere Punkte als den Ambitus gebe, welche die Tonart kennzeichnen, z. B. die Dominante, die Hauptkonsonanzen, eigentümliche Figuren oder Formeln, scheint der Verfasser noch nicht durchgedrungen zu sein;[1]) denn von all dem macht er in seiner Schrift nicht mit einer Silbe Erwähnung, obwohl sich Gelegenheit genug darin fände.

Ist ferner die richtige Ambituslehre etwas so Fürchterliches, daß man gegen dieselbe ein ganzes Buch schreiben muß? Die richtige Ambituslehre ist nur fürchterlich, d. h. hinderlich dem Ziele, dem der Verfasser zusteuert, nämlich die *Entfernung der acht Choraltonarten*. Denn diese hängen mit der Ambitustheorie aufs innigste zusammen; verwirft man diese, so verwirft man damit zugleich die Lehre von der Acht-Zahl der Choraltonarten.

Daß dem Verfasser dieses Ziel bereits im Geiste vorschwebte und seine Broschüre gleichsam eine Vorbereitung sein soll auf die gänzliche Entfernung der acht Choraltonarten aus der Chorallehre, läßt eine Stelle vermuten, wo er gelegentlich von der „Willkür“ bei der

[1]) „Der Choralstil.“ Siehe unten S. 187.



Scheidung der Introitus-Melodien in authentische und plagale spricht (pag. 130 und 131). Eingehender und deutlicher freilich berührt er die letzten Konsequenzen, die sich aus seiner Darstellung, wenn sie wirklich zutreffend wären, ergeben müßten, nicht. Um so offener greift ein Referent der „Germania" [1]) bei Besprechung der Broschüre Krasuskis den Gedanken von der „Willkür" in der Scheidung der Tonarten in authentische und plagale auf, betont mit sichtlicher Genugtuung als Endresultat der Abhandlung die Unhaltbarkeit der bisherigen Theorie, und verspricht sich von der Broschüre, daß sie den Verehrern der traditionellen Melodien eine Quelle neuer Begeisterung sein würde.[2])

Es ist auch schon ausgesprochen worden, daß die plagalen Tonarten unhaltbar seien. Wenn aber die plagalen Tonarten unhaltbar sind, dann sind es auch die authentischen.

Wie verhält es sich aber in Wirklichkeit mit dieser „ziemlich willkürlichen Grundlage",[3]) auf der die acht Choraltonarten, bezw. die Scheidung der vier ursprünglichen, ambrosianischen Tonarten in die acht gregorianischen ruhen solle?

Hierüber schreibt Johannes Cottonius (Gerbert, script. II, 242):

„Qui primitus de musica scripserunt, omnem modulandi veritatem in quatuor distinxerunt modos, unde et quatuor tantum finales habentur. Moderni autem priorum inventa subtilius examinantes, considerabant, harmoniam modorum confusam esse et dissonam. Videbant namque cantum ejusmodi nunc in gravibus principium habere et circa ipsas vagari, nunc in acutis inchoari et ibidem maxime commorari. Hanc igitur dissonantiam volentes avertere, unum quemque modum in duos partiti sunt, ut videlicet ille canendi modus, qui in acutis versaretur, autentus, i. e. auctoralis sive principalis vocaretur, qui vero magis in gravioribus moram faceret, plagis, vel plagalis, i. e. collateralis seu subjugalis diceretur." [1])

Sollen wir etwa zu dieser alten Konfusion wieder zurückkehren?

Der Verfasser tut es tatsächlich; denn wenn er auch die letzte Konsequenz, die sich aus dieser seiner Untersuchung ergibt, nicht beschreibt, so zieht er sie doch in Wirklichkeit; denn in seinem Buche führt er, den Introitus ausgenommen, die Melodien nicht mehr nach Tonarten auf, sondern lediglich als Gesänge mit der Finalis D, E, F, G.

Nehmen wir aber die Tonarten hinweg, was verbleibt uns? Eine Reihe von etwa zwanzig Tönen, aus denen man einen Grundton, bezw. eine Finale herausnimmt, über welche oder um welche herum man eine Melodie sich bewegen läßt, ohne bestimmte Regel. Man hätte sich demnach die Komposition der gregorianischen Meßgesänge also zu denken: Der Komponist hat sich zuerst irgend einen Grundton auserwählt, darüber oder darunter oder in dessen Umkreis ließ er sodann seine musikalischen Ideen sich bewegen ganz nach seinem Belieben und ohne weitere Regel als die natürliche Tonfolge über und unter dem Grundtone.

Ist eine derartige Auffassung richtig? Wenn wir die Melodien genauer betrachten, so finden wir, daß sich die Sache anders verhält. Viele haben in übermäßiger Begeisterung für die traditionellen Meßgesänge die äußere Schönheit mit dem Wesen des Chorals verwechselt, resp. sie sind bloß an der Oberfläche hangen geblieben und haben vergessen, daß eine wahre äußere Schönheit doch auch eine künstlerische Unterlage haben und auf einer kunstgerechten Struktur ruhen müsse. Die schönste Verzierung eines Altares ist keine wahre Schönheit, wenn nicht auch die Struktur stilgemäß ist. Diese traditionellen Meßgesänge aber zeigen, wenn man sie ordentlich studiert, auch eine kunstgerechte Struktur, und diese Struktur ist die der acht Tonarten. Zu dieser Erkenntnis kann schon die einfache Betrachtung der geschriebenen, bezw. gedruckten (Solesmes) Meßgesänge unschwer führen; denn fast regelmäßig treten die Dominante oder sonstige charakteristische Töne in Form von mehrtönigen strophici deutlich hervor. Da man aber dies nicht beachtet hat, so muß man von unseren modernen Choral-

[1]) Germania, Berlin. Wissenschaftliche Beilage 1904, S. 56.

[2]) Es ist sehr zu bedauern, daß auch Männer, welche im Choralgesange doch erfahren sind, wie der Referent in der „Gregorianischen Rundschau" (1903, Nr. 11), sich täuschen ließen und die Broschüre sehr lobten, auch nicht aufmerksam wurden auf die Verkehrtheit der Theorie, welche der Verfasser zu seiner Vorlage nimmt, sowie auf die Art, wie in den Schlußfolgerungen der Satz, daß „daneben noch ein Ton darüber und darunter zugegeben wird", von dem er anfangs ganz geschwiegen, nunmehr doch noch eingefügt und damit die unrichtige und eine richtige Theorie zugleich zurückgewiesen wird. Wir haben uns ja nur nach dem zu richten, was die berechtigten Zeugen über die Ambitustheorie vorbringen, d. h. die Theoretiker und die Melodien selbst, nicht nach dem, was hie und da die Leute sagen. Die Melodien sind es ja hauptsächlich, welche uns darüber Zeugnis geben, wie man bei ihrer Entstehung den Ambitus aufgefaßt hat; denn die Theoretiker sagen uns nur wenig.

[3]) „Germania", l. c.

[1]) Vgl. Marchettus von Padua (Gerbert, script. III, 101).

forschern annehmen, daß sie das eigentliche Wesen des Chorals und den Choralstil nicht kennen. Es ist doch nicht reiner Zufall, daß in allen Melodien der gleichen Tonart die nämlichen Dominanten usw. sich zeigen.

Man wird vielleicht sagen, man führe diese Melodien auf die vier ambrosianischen zurück. Aber von Tonarten kann da keine Rede sein; denn es muß doch jede Tonart neben dem Grundtone noch einen regulierenden Ton besitzen, wie in der neueren Musik auch die Dominante als solcher angenommen wird. Aber eine solche Dominante ist bei einer derartigen Reihe von Tönen nicht zu finden; denn es widerstreben die Melodien. Nimmt man z. B. Melodien mit der Finalis D, und setzt man als Dominante a, die Quint, so widerstreiten die bisher dem II. Tone zugeteilten Melodien, indem sie die Dominante F zur Schau tragen; und noch mehr wird dies bei den Melodien mit der Finale E der Fall sein, indem, sobald man ihnen auch die Quinte h zur Dominante gibt, sowohl die Melodien des III. Tones mit der Dominante c, als auch die des IV. Tones mit der Dominante a widerstreben, usw. Eine solche intendierte, vereinfachte Theorie ist meiner Ansicht nach eine Herabwürdigung dieser ehrwürdigen Denkmäler des christlichen Altertums, indem man sie dadurch des inneren Kunstwertes beraubt und zu ganz gewöhnlichen Gesängen ohne weitere Regel macht, was gewiß keine Quelle der Begeisterung sein kann. Eine solche Nivellierung der alten Melodien mit der neueren Musik ist doch nicht zu befürworten, sie wäre ein Unglück für den Choral.

Was fängt man ferner mit den acht Psalmtönen an, wenn die acht Tonarten usw. weichen müssen? Was mit den zahlreichen Melodien des Offiziums? Dadurch gerät man in eine Enge, aus der man nur dadurch herauskommen kann, daß man die gregorianischen Meßgesänge als eine eigene Gattung von Gesängen erklärt, die mit dem Chorale nichts gemein haben.

Hiemit kommen wir zu einem weiteren, sehr wichtigen Grunde, der uns ebenfalls zur Ablehnung der Endresultate des Verfassers zwingt. Derselbe hat nämlich nur einen minderen Teil des Beweismaterials beigebracht. Er hält sich bloß an die traditionellen Meßgesänge und läßt alle übrigen Choräle, deren es noch eine ungeheure Menge gibt, beiseite. So erklärt er in der Einleitung zu seiner Broschüre, daß er „die Gesänge des Offiziums, des Stundengebetes, von der Untersuchung ausschließe, weil dieselben so zahlreich seien, daß ihre Untersuchung eine zu umfangreiche Arbeit beanspruchen würde", was er damit zu entschuldigen sucht, daß dieselben „schwer zugänglich seien, jedenfalls in einer wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Form noch nicht vorlägen" (pag. 2). Um aber gerecht urteilen zu können, hätte der Verfasser alle diese Gesänge auch beiziehen sollen. Man kann ja mit Beiziehung nur eines Teiles des Beweismateriales noch kein gerechtes Urteil fällen. „Schwer zugänglich" scheinen mir solche Manuskripte, welche die Antiphonen des Offiziums enthalten, doch nicht zu sein; denn z. B. Einsiedeln, St. Gallen und Zürich besitzen derlei Manuskripte aus sehr alter Zeit und es hätte der Verfasser leicht noch ein Jahr darauf wenden können, sie durchzusehen und ihren Ambitus abzuzählen.

Was ferner die „wissenschaftlichen Anforderungen" betrifft, ist denn der codex lat. nouv. acquis. 1235 der Nationalbibliothek zu Paris aus dem XII. Jahrhundert, den der Verfasser benützt, schon wissenschaftlich beurkundet? D. Pothier hat sorgfältig in vielen alten Choral-Manuskripten sich umgesehen und in *seinem* Graduale bei den Melodien, wenn mehrere Varianten vorhanden waren, diejenige auserwählt, welche am häufigsten sich zeigte. Das war gewiß ein sicheres Mittel. Nun habe ich ein paar Melodien des Verfassers mit denen im Graduale des D. Pothier verglichen und gefunden, daß diese Melodien, wie der Verfasser sie anzeigt, um einen Ton größeren Umfang haben, als die des D. Pothier![1]) Also hätten die alten Manuskripte von St. Gallen usw. auch genügt.

Übrigens wäre es eine weit würdigere Aufgabe für die Wissenschaft gewesen, die musikalischen oder ästhetischen Gründe zu erforschen, welche die Komponisten veranlaßt haben, den regelmäßigen Ambitus zu überschreiten, statt an eine so ideale Kunst, wie die Musik ist, mit der Arithmetik heranzutreten.

Bleiben wir also bei unserer alten Choraltheorie,[2]) das ist das Klügste, was wir tun können. Moderne Ideen und alter Choral passen nicht zusammen. Ist ja der Choral gleichsam eine tote Sprache, so gut wie die altklassischen Sprachen, Lateinisch und Griechisch, und sein System ist längst abgeschlossen. Kein Philolog wird es wagen, an der lateinischen oder griechischen Grammatik etwas allgemein Gültiges für unhaltbar zu erklären, trotz vieler Anomalien, die dabei mitunterlaufen. Ebenso sind auch wir nicht berechtigt, an der so alten

[1]) z. B. Intr. „Sapientiam" (Com. plur. Mart.) I. toni; Intr. „Vocem jucund." (Dom. V. p. Pasch.) III. toni; Comm. „Video coelos" (in f. S. Stephani) VIII. toni; Comm. „Passer" (Dom. III. Quadr.) I. toni.

[2]) Alkuin († 804) gibt die erste Kunde von den acht Tonarten.



Theorie des Chorals, welche schon elf Jahrhunderte überdauert hat, etwas zu ändern.

Es dürfte daher nicht überflüssig sein, im Hinblick auf die Irrtümer, welche in den zwei besprochenen Werken enthalten sind, einen kurzen zusammenfassenden Artikel folgen zu lassen:

Über den Choralstil.

Nachdem durch das bekannte Motu proprio des Hl. Vaters Pius X. ein neuer Anstoß zur liebevollen Pflege des Choralgesanges beim katholischen Gottesdienste gegeben wurde, so ist man wohl zur Hoffnung berechtigt, daß dieser Anstoß erfreulichen Erfolg haben und der Choral in noch weiteren Kreisen als bisher eine solche Pflege finden werde. Der Hl. Vater nennt ihn den „eigentlichen Gesang der römischen Kirche" und das „höchste Vorbild jeder wahren Kirchenmusik", und dieser Gesang wirkt auch überaus erbauend. Ein Geistlicher sagte mir einst, daß er stets in weihevollerer Stimmung das Amt der hl. Messe feiere, wenn mit dem Introitus choraliter begonnen wird, als wenn alsogleich mit einem noch so schönen mehrstimmigen Kyrie der Anfang gemacht wird.

Um einen kleinen Beitrag zur größeren Hochschätzung des Choralgesanges zu liefern, soll dieser Artikel dienen, welchen ich „Choralstil" betitele.

Stil (stilus, der eiserne Griffel, womit die alten Römer auf Wachstafeln schrieben,) bedeutet die eigenartige Darstellung eines Kunstwerkes, wodurch es sich von anderen Werken derselben Gattung wesentlich unterscheidet. Dieses Wort „Stil" wird in allen Gebieten der Kunst gebraucht. So unterscheidet man in der Baukunst den gotischen vom romanischen Stil, in der Literatur den Prosastil vom poetischen, in der Musik den Opern- vom Kirchenmusikstil. Ebenso kann man auch sprechen von einem Choralstil; denn auch der Choral nimmt in der Musik eine eigene Stellung ein, er ist eine eigene Kunstgattung und unterscheidet sich in seinem Wesen und in seinem Aufbaue prinzipiell von einem Gesangstücke der neueren Musik. Die Eigentümlichkeiten, welche seinen Stil bilden, sind zwar ganz bekannt, aber hier in engere Verbindung gebracht, werden sie um so leichter zur Erkenntnis dieses eigenartigen Stiles führen. Sind auch einige dieser Eigentümlichkeiten in der neueren Musik im Gebrauch, so kommen sie daselbst doch nur sporadisch, im Chorale aber exklusiv vor.

Diese Eigentümlichkeiten sind:

1. Der Choral ist einstimmig, d. h. er ist entweder von einem Sänger allein, oder von mehreren Sängern unisono vorzutragen. Er ist einstimmig gedacht und komponiert, die Harmonisierung und Begleitung, wie sie heutzutage gebraucht wird, ist erst neueren Ursprungs. Zur Zeit, da die jetzt im kirchlichen Gebrauche stehenden Choräle geschaffen wurden, d. h. im ersten Jahrtausend n. Chr., gab es noch keine Harmonie in unserem Sinne; der von Hucbald um 900 gemeldete mehrstimmige Gesang, organum genannt, war nur das Mitsingen der nämlichen Melodie um eine Quart oder Quint höher oder tiefer.

„Eine Begleitung mit der Orgel konnte erst möglich werden, als die Orgeln selbst praktikabler und handlicher gebaut wurden. Eine akkordmäßige Begleitung, wie wir sie jetzt gewöhnlich haben, stammt vielleicht aus dem Ende des 16., oder aus dem 17. Jahrhundert und wurde durch die Begleitung des deutschen Kirchenliedes (vorzüglich bei den Protestanten) besonders gefördert.

Vom 16. Jahrhundert vielleicht angefangen, trat der Choral bei der Meßfeier mehr zurück und verblieb meist nur bei den Konventämtern in den Klöstern und Kollegiatstiften; wann man da angefangen hat, diesen Gesang zu begleiten, ist nicht bekannt. Aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts habe ich ein paar Orgelbücher gesehen.

Bis ungefähr 1870 setzte man unter jede Note der Melodie einen neuen Akkord, Dr. Franz Witt führte jedoch eine neue Orgelbegleitung ein, wobei hin und wieder mehrere verschiedene Töne der Melodie auf einen Akkord oder wenigstens auf einen Baßton vereinigt sind.

2. Der Choral bewegt sich im freien oder oratorischen Rhythmus, d. h. er geht nicht in so streng abgemessener Bewegung, wie es bei den Melodien der neueren Musik mittels des Taktes der Fall ist. Eine Ausnahme machen nur die Hymnen und Sequenzen, indem das Versmaß eine bestimmte Ordnung gibt.

Der Rhythmus ist das belebende und ordnende Element in der Musik, und jede Reihe von Tönen, soll sie einen musikalischen Gedanken ausdrücken, muß durch einen freien oder strengen Rhythmus geordnet sein. Bei den alten Griechen, bei denen Poesie, Musik und Mimik in engster Verbindung standen, gab die Quantität der Silben den Rhythmus, und man könnte sagen, daß sie soviele Taktarten hatten, als es bei ihnen Versmaße gab.

Der Choral wird, mit Ausnahme der Hymnen und ähnlicher Gesänge, durchaus vom Sprachakzent geregelt; Neumen und Jubilen aber, welche nur vokalisiert werden, bilden selbst ihre Akzente. Diese treffen gewöhnlich auf die höheren oder Gipfelnoten, oder auf einen charakteristischen Ton oder Intervall, oder auf einen neuen Ansatz der Stimme. Es kommen

auch Töne vor, welche nicht einen neuen Ansatz der Stimme gestatten, d. h. nicht akzentuiert werden, sondern vor einer akzentuierten Note gleichsam wie im Aufstreiche leicht zu singen sind.

Jede Einteilung der Töne der längeren Figuren in zwei oder drei Töne gleicht einer Mensur, und ist daher vom Chorale auszuschließen. Die freie Rhythmik ist von großem Einfluß, da sie nicht wie eine strenge Takteinteilung den freien Ausdruck und Fluß der Herzensstimmung hindert. Eine einzig und allein gültige Vortragsweise gibt es nicht, wohl aber kann es „Schulen" und „Kommunitäten" geben, welche eine eigene Vortragsart pflegen.

3. Der Choral verläuft diatonisch d. h. seine Melodien benützen keine anderen Töne als solche, welche in der natürlichen Tonfolge liegen; es folgen sich nämlich in derselben stets zwei ganze und ein Halbton (C D E F, G a ♮ c). Es sind dabei alle Akzedentien, leiterfremde Erhöhungen oder Erniedrigungen ausgeschlossen. Eine Ausnahme macht nur der Ton b durum (= h); wenn nämlich die Töne F und b ♮ ganz nahe zusammenkommen, so wird, um den Tritonus, die übermäßige Quart, zu vermeiden, das b ♮ in b ♭ molle verwandelt.

Einige meinten, man habe in früherer Zeit, als man noch nach Neumen sang und die Notenschrift noch nicht im Gebrauche war, auch enharmonisch gesungen, ähnlich etwa dem Hinauf- und Herabrutschen der Stimme nach Viertel- oder Achteltönen, wie es teilweise im Orient noch vorkommt. Das ist unmöglich. Denn a) die alten Autoren sprechen zu deutlich, daß die Kirche nur das diatonische System angenommen habe, welches ja auch bei den Griechen schon das allgemein gebräuchliche war. b) Die alten Autoren haben sich teilweise auch damit abgegeben, die Verhältnisse dieses diatonischen Systems genau zu berechnen. c) Man benützte zum Unterrichte und zur Übung im Gesange Instrumente, welche genau nach diesen Berechnungen eingestimmt waren, z. B. die Lyra, das Monochord, die Orgel. d) Das Chroma und die Enharmonie der Griechen bestand in der Erweiterung eines Ganztones um einen halben oder ganzen Ton, wodurch in einem Tetrachorde die nach oben restierenden Töne enger zusammengerückt wurden; dieses fand nur zwischen bestimmten Stufen eines Tetrachordes statt.

Durch die Diatonik tritt der Choral in strengen Gegensatz zur neueren Melodiebildung, welche chromatische Erhöhungen oder Erniedrigungen der Töne beliebig anwenden kann.

4. Die wichtigste und bedeutsamste Eigentümlichkeit des Chorals sind seine Tonarten, wodurch er sich prinzipiell von der neueren Musik unterscheidet; diese hat nur zwei Tongeschlechter, Dur und Moll, aber auch in Wirklichkeit nur zwei Tonarten, C-dur und A-moll; alle übrigen Tonarten, z. B. D-dur, E-moll, usw. sind bloß Transpositionen von C-dur und A-moll auf andere Stufen, wobei die Intervallverhältnisse ganz die gleichen bleiben.

Der Choral aber erkennt acht Tonarten an, welche in ihren Tonverhältnissen verschieden sind; es fallen nämlich die Halbtöne bei jeder Tonart zwischen andere Stufen.

Dieses Verhältnis gibt den einzelnen Tonarten schon für sich die Möglichkeit, verschiedene Charaktere anzudeuten, während in der neueren Musik dieses bei weitem mehr in der Hand des Komponisten allein liegt.

Die alten Tonarten, welche eigentlich Oktavgattungen zu nennen sind und nur den Raum der betreffenden Oktaven einschließen, konstituieren sich aus der Zusammensetzung von den verschiedenen Quinten und Quarten.[1]) Die Alten nahmen als natürliche Quarten A B (H) C D, B C D E, C D E F an und als natürliche Quinten D E F G a, E F G a ♮, F G a ♮ c und G a ♮ c d. Die authentischen Tonarten (I. III. V. VII. Ton) wurden gebildet durch die Zusammensetzung der Quinten mit den oben aufliegenden Quarten: I. **D**—a—d, III. **E**—♮—e, V. **F**—c—f, VII. **G**—d—g. Die Plagaltonarten oder Seitentonarten (II. IV. VI. VIII. Ton) sind gebildet durch oben aufliegende Quinten mit untersetzten Quarten: II. A—**D**—a, IV. B (h)—**E**—♮, VI. C—**F**—c, VIII. D—**G**—d. Somit haben die authentischen und Plagaltöne immer die gleichen Grundtöne: I. II. D, III. IV. E, V. VI. F, VII. VIII. G. Nach dem Grundtone ist der hervorragendste Ton die Dominante (tenor), welche bei den authentischen Tonarten die Quint bildet mit Ausnahme des III. Tones, der die Sext c zur Dominante hat; bei den plagalen bildet aber die Dominante im II. und VI. Ton die Terz (F und a), im IV. und VIII. Ton die Quart des Grundtones (a und c).[2])

---

[1]) Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte von Robert Eitner 1872, Nr. 4: „Die Choralkomposition vom 9.—12. Jahrhundert" von P. Utto Kornmüller.

[2]) Die Psalmtöne als das älteste musikalische Gebilde in der kirchlichen Liturgie haben ihren Einfluß auf die frei komponierten und nicht mit Psalmen verbundenen Gesänge dadurch geäußert, daß auch für diese Gesänge die tenores der Psalmodie als Dominanten angenommen und beibehalten wurden. Für die Antiphonen war dies ganz natürlich, da sie eben zur Einführung in den betr. Psalmton bestimmt waren.



Außer der Dominante gibt es noch charakteristische Töne oder Stufenfolgen, welche für die Melodiebildung von Wichtigkeit sind, so im III. und IV. Ton das F d. h. das Aufsteigen vom Grundtone bloß um einen halben Ton, im V. Tone das ♮ (h), im VIII. Ton der Unter-Ganzton F. Überdies gibt es noch gewisse Gänge und Figuren, welche von einzelnen Tonarten mehr beliebt werden. Von Wichtigkeit sind auch die Hauptkonsonanzen, welche aus der Verbindung von Grundton und Dominante entstehen und, wenigstens in längeren Melodien, öfter auftreten (Repercussiones) und unzweifelhaft die Tonart andeuten, z. B. im Introitus der III. Weihnachtsmesse „Puer natus est nobis" (VII. Ton) erscheint die Quint G—d zweimal. Die authentischen Tonarten zeichnen sich gewöhnlich durch größere Intervalle und Aufstreben nach oben aus, während die plagalen Tonarten mehr in der Nähe des Grundtones und in ruhigerem Fortschreiten sich bewegen; auch die Final-Klauseln zeigen einen bedeutenden Unterschied.

All dieses ist für die Melodiebildung von Einfluß und läßt den Unterschied der Tonarten oft aufs deutlichste erkennen. Auch verleiht die Beobachtung desselben den Melodien einen besonderen Charakter. Man schreibt dem I. Tone feierlichen Ernst, dem III. und VII. Tone freudige Feierlichkeit, dem V. Tone energisches Aufsteigen, dem II. und VI. Tone ruhige Andacht, dem IV. Tone mystische Wehmut und Andacht, dem VIII. Tone männliche Geradheit zu. Selbstverständlich sind diese Eigenschaften nur im allgemeinen zu fassen und kommen nicht bei allen Melodien zum deutlichen Ausdruck, namentlich nicht bei denen, die mit reicheren Verzierungen versehen sind.

Was den Umfang (ambitus) der Tonarten anbelangt, so nennen die Theoretiker den Raum der Oktave den regulären und legitimen Umfang, aber sie gestatten auch das Überschreiten der Oktave um einen oder zwei Töne sowohl nach oben als nach unten. Es kommt jedoch auch manchmal vor, daß plagale Melodien in die Region ihrer authentischen Tonart eintreten und umgekehrt (gemischte Tonarten).

So unterscheidet sich auch die Bildung der Choralmelodien von der Melodiebildung in der neueren Musik, welche dem Komponisten völlig freie Hand läßt, während der Choralkomponist die inneren Verhältnisse jeder einzelnen Tonart zu beachten hat. Wir sehen dieses ganz besonders an den einfacheren Antiphonen des Offiziums, an denen man vor allem den Choralstil studieren kann und muß.

Was den Text anbelangt, so darf man nicht solchen stimmungsvollen Ausdruck in der Melodie fordern, wie es in der neueren Musik gebräuchlich ist. Es genügt, daß eine dem Texte entsprechende weihevolle und ernste Stimmung zum Ausdruck kommt, da der liturgische Geist jede übermäßige Steigerung und Leidenschaft ausschließt. Dabei kann doch auch Freude und Jubel den gehörigen Ausdruck finden.

5. Noch eine Eigentümlichkeit, welche aber zum Wesen des Chorales nicht gehört, verdient Erwähnung, nämlich seine eigenartige Tonschrift, welche sich aus den Neumenzeichen nach und nach herausgebildet hat und jetzt in den bekannten schwarzen quadratischen Noten mit und ohne Strich und in der rhombischen Notenform besteht. Die Solesmenser Choralbücher haben eine etwas abweichende Notenschrift; dieselbe ist zwar zierlicher, aber dem Auge weniger günstig. Man hat auch in neuerer Zeit Choralmelodien mit weißen halben, ganzen und Viertelnoten gedruckt veröffentlicht, jedoch ist eine solche Aufzeichnung minder gut, da diese weißen Noten nicht so deutlich wie die schwarzen Choralnoten dem Auge sich präsentieren und namentlich die mehrtönigen Figuren sich nicht so leicht und rasch übersehen lassen.

Wenn auch eine dreifache Gestalt der Choralnoten, nämlich longa ▀|, brevis ■, und semibrevis ♦ angenommen ist, so haben diese Noten doch keinen bestimmt abgemessenen Wert, sondern es soll damit nur ein ungefähres Verhältnis der Länge oder Kürze der Töne zueinander angezeigt werden.

Wenn man das Vorstehende erwägt, und auf die Choralmelodien anwendet, so wird man einen tieferen Einblick in den Bau derselben, und zwar eine für jede Tonart eigenartige Struktur gewinnen und leicht den Bau der alten Melodien von dem Bau der Melodien der neueren Musik unterscheiden können.

Metten. **P. Utto Kornmüller,** O. S. B.[1])

[1]) Im Aufsatze „Johannes Tinctoris" im K. M. Jahrbuch 1903 ist im Beispiel IX. der Dreivierteltakt (= 3/4 Takt) anstatt des 4/4 Taktes zu setzen.

Ferner ist in Beispiel XI. statt des Dreivierteltaktes der Viervierteltakt anzuwenden.

Im Beispiele XII. ist in der Auflösung statt des Violinschlüssels der Diskantschlüssel zu setzen. Wenn die Übertragung bei einzelnen Beispielen in kleineren Notengattungen sich findet, so geschah dies, um manchen Lesern die Übersicht zu erleichtern.





Inhalt des K. M. Jahrbuches.

(29. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)





Verlag von **Fr. Pustet** in **Regensburg, Rom, New York & Cincinna**

Choralbücher in den unter Pius IX. und Leo XIII.

durch die Kongregation der heil. Riten besorgten und empfohlenen Ausgab

welche laut Dekret der gleichen Kongregation vom 8. Januar 1904 in denjenigen Kirch
in welchen sie bereits eingeführt sind, erlaubterweise beibehalten werden könne

A. Hauptwerke.

I. Antiphonarium Romanum in Gross-Folio. ℳ ₰

a) 1. Band. Die Matutinen vom Proprium de Tempore. 2. Band. Die Matutinen vom Proprium und Commune Sanctorum. 3. Band. Laudes, Vesper und kleine Horen des Breviers . . . 100 —
Supplementum zu Band II. . . . 8 —

b) Antiphonarium Romanum compendiose redactum. Ausgabe in 1 Folioband . 40 —

II. Graduale Romanum. 2 Bände in Imperial-Folio auf italien. Handpapier 120 —
Appendix. Festa novissima . . . 4 —
Appendix. Festa pro aliquibus locis . 15 —

b) **Graduale Romanum. Ausgabe in 1 Folio-Band.** Schwarzdruck . . . . 30 —

c) **Graduale Romanum in 8°.** Schwarzdruck 3 —

B. Auszüge.

I. Vom Antiphonarium Romanum:

Cantus Officiorum Nativitatis Domini, Tridui sacri et Officii Defunctorum . 1 25
Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani 3 80
Directorium Chori . . . . . . 6 —
Epitome ex Vesperali Romano . . 1 70
Laudes Vespertinæ. Rot- u. Schwarzdr. — 80
„ „ Schwarzdruck . — 50
Manuale Chorale. Volksausgabe im Violinschlüssel von Haberl. 2. Auflage . 1 50
Officium Defunctorum in Gross-Folio . 5 —
„ „ 8°. Rot- u. Schwarzdr. — 90
„ „ 8°. Schwarzdruck . — 60
„ „ 18°. Volksausgabe im Violinschl., cart. . — 30
Officium Tridui Sacri et Paschatis. Gr.-Fol. 7 50
Officium Nativitatis. Rot- u. Schwarzdr. — 80
„ „ Schwarzdruck . — 50
Officium parvum B. M. V. cum cantu — 40
Psalmen der Charwoche im Violinschlüssel — 50
Psalmi Officii Defunctorum . (Choralnoten.) — 25
„ „ Hebdomadæ sanctæ (Choralnoten.) — 70
„ „ Nativitatis . (Choralnoten.) — 30
Psalterium Vespertinum von Haberl. Mit Choralnoten . — 60
„ „ Volksausgabe im Violinschlüssel . — 50
Vesperale Romanum. Rot- u. Schwarzdr. 5 —
„ „ In Schwarzdruck . 3 —

ℳ

Vesperbuch, Römisches, mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Text, Ausgabe im Violinschlüssel auf fünf Linien 3
Organum ad Completorium Romanum . —
„ „ Responsoria Missæ . . —
„ „ Vesperale Romanum von Haberl und Hanisch . 10
„ „ Matutinum Nativitatis et Resurrectionis D. N. J. Chr., ad Officium Defunctorum, ad Benedictionem Ramorum in Dominica Palmarum et ad Officia Tridui Sacri v. Kraus 6

II. Vom Graduale Romanum:

Aspergestafel . . . . —
Compendium Gradualis et Missalis Romani 3
Gradualbuch, römisches mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte. Ausgabe mit Choralnoten im Violinschlüssel auf fünf Linien . . . 3
Ausg. ohne Übersetzung unter dem Titel:
Enchiridion Gradualis Romani . . 2
Epitome ex Graduali Romano . . 1
Gloria Patri zum Introitus . . . —
Graduale parvum. Ausg. m. Choralnoten
„ „ „ im Violinschl. .
Kyriale Romanum (Ordinarium Missae). Auszug aus Enchiridion Grad. Rom. . —
Messgesänge, die gewöhnl. (Ordinarium Missae). Auszug aus Röm. Gradualb. . —
Ordinarium Missæ. Imp.-Folio . . 9
„ „ In Gross-Fol. Schwarzdr. 6
„ „ 8°. Rot- u. Schwarzdruck. —
„ „ 8°. Schwarzdruck . . —
„ „ im Violinschlüssel, cart. . —
Responsoria ad Missam . . . . —
„ Deo gratias pro Missis et Vesperis . . . . —
Orgelbegleitung z. Graduale Romanum von Quadflieg . . 13
„ zu den Gradualien, Allelujaversen und Tractus des Grad. Rom. von Jos. Schildknecht . . 13
„ zum Ordinarium Missæ von Witt-Quadflieg 2
„ von Jos. Hanisch . 2
Organum ad Laudes Vespertinas . . 4
„ „ Psalterium Vespertin. unter dem Titel: Transpositiones v. Hanisch 2
Organum ad Graduale parvum et Ordinarium Missae von Ebner . . . 6